Arrigo Boito

ein Vertreter der italienischen Spätromantik

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Wolfgang Pöschl
aus Karlsruhe

1939

Dr. Emil Ebering, Berlin SW 68, Ritterstr. 77/78.

* 48548

Referent: Prof. Dr. Rohlfs

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Juli 1939

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

D 19

Diese Arbeit erscheint im Verlag von Dr. Emil Ebering, Berlin, als Heft der „Romanischen Studien".

Meinen lieben Eltern

Inhalt.

Seite

Vorwort 7

I. Lebenslauf des Dichters 9

II. Dichtung und Weltanschauung des jungen Boito 12

1. Vaterländische Jugendverse 12
2. *Dualismus* im Menschen und in der Kunst 14
3. Im Kreis der Scapigliatura. Ihr Wesen und ihre Ziele . . 24
4. Die romantische Ironie in Boitos Gedichten und Novellen . 30
5. Die Beziehungen zu Baudelaire und zum Realismus . . 35
6. Natur, Landschaft, Antike 39
7. Märchendichtung eines phantastischen Mittelalters *(Re Orso)*, Überwindung der Balladenmode 41
8. Der Grundgedanke des *Re Orso:* Das Böse in der Welt ist übermächtig 51
9. Stellung zu Religion und Kirche 54
10. Das wahrhaft religiöse Erlebnis: die Musik. Verherrlichung der Instrumentalmusik und aus ihr abgeleitete künstlerische Grundsätze 62
11. Das Erneuerungsprogramm für die italienische Oper. Der Versuch zu seiner Verwirklichung: *Mefistofele* . . . 66
12. Andere Quellen des literarischen Erlebnisses. Stellungnahme zur italienischen Literatur 72
13. Theaterkritiken. Eigener Versuch im realistischen Gesellschaftsdrama 78

III. Die Wandlung von 1868. Der Sieg des Verstandes über die Phantasie; der Dichter findet sich mit der Wirklichkeit ab . . 86

IV. Dichtung der Reifezeit 90

1. Die Erringung der Lebensweisheit: *Il trapezio* 90
2. Das Ringen um das ideale Musikdrama: *Nerone* . . . 94
3. Dichtung im Dienste fremden Schaffens: die Textbücher . 102

V. Stil und Form 108

1. Vers- und Reimtechnik. Auseinandersetzung mit der antiken Metrik 108
2. Wortwahl und dichterische Bilder; Musikalität seiner Dichtung, Synästhesie 116
3. Umarbeitungen: Vom Konkreten zum Abstrakten, vom Krassen zum Gemäßigten 129

Seite
4. Besondere Reimwirkungen, Wortspielerei, Scherzdichtung . 144
5. Einfühlende, treue Übersetzertätigkeit 147
6. Antithetik in Lyrik und Prosastil 150
VI. Die Persönlichkeit des reifen Künstlers; ihre Wirkung auf Italien 155
VII. Boito im Urteil der Zeitgenossen 162
Bibliographie 165

Vorwort.

Vorliegende Arbeit will das Werk eines italienischen Spätromantikers deuten und seine kulturelle Persönlichkeit mit ihren Auswirkungen auf das italienische Geistesleben um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert darstellen. Wohl ist über Boito als Künstler und Mensch in Italien viel geschrieben worden[1], besonders in seinem Todesjahr (1918) und anläßlich der posthumen Uraufführung seiner Oper *Nerone* (1924). Seine Bedeutung als Komponist, die hier beiseite gelassen wird, ist in vielen Aufsätzen behandelt worden[2], und um seine Dichtung haben sich zahlreiche Literarhistoriker und Kritiker bemüht[3]. Trotzdem rechtfertigt sich

---

1. Vgl. (um nur drei der bekanntesten Schriften zu nennen) die kritische Monographie von A. Pompeati, A. Boito poeta e musicista (Firenze 1919), die Lebensdarstellung von C. Ricci, A. Boito (Milano 1919 und 1924) und die anläßlich der Uraufführung des *Nerone* entstandene Schrift von G. Borelli, Linee dello spirito e del volto di A. Boito (Milano 1924).

2. G. Ricordi, Analisi musicale del Mefistofele di Boito (Gazzetta musicale di Milano, 15. 3. 1868); I. Pizzetti, in Musicisti contemporanei (Milano 1914); A. Bonaventura, Mefistofele (Milano 1924); F. Brusa, Il Nerone, la musica (Rivista musicale ital. 1924); V. Gui, Il Nerone di A. Boito (Milano 1924).

3. Angefangen von zahlreichen zeitgenössischen, polemisch gefärbten Zeitschriftenaufsätzen über den jungen Boito, z. B. A. Ghislanzoni, A. Boito poeta (Gazzetta music. di Milano, 1868, N. 4/5/6) über R. Gianis erschöpfende Deutung des Nerone (Torino 1901 und 1924) und B. Croces literarische Würdigung Boitos (Critica II, 1904, S. 345 ff., dasselbe dann in „Letteratura della nuova Italia", Bari 1914, 1. Bd., S. 257 ff.) zu neueren Darstellungen: Im Rahmen der Mailänder Scapigliatura P. Nardi, A. Boito, in Scapigliatura (Bologna 1924) und A. Galletti, in Il Novecento (Milano 1935); über den nach dem Krieg wieder beachteten *Re Orso* A. Galletti, A. Boito e il suo Re Orso, in Poeti, poesia e storia (Milano 1926), und A. Borriello, Il Re Orso di A. Boito (Roma 1926); schließlich die Einführungen von R. de Rensis zu Boitos *Critiche e cronache musicali* (Milano 1931) und *Lettere* (Roma, Novissima, 1932).

eine Gesamtdarstellung seines dichterischen und schriftstellerischen Schaffens, die auch seine 1920 und 1931 neuveröffentlichten Novellen und Kritiken und seine 1932 herausgegebenen Briefe berücksichtigt. Sie ist das Hauptziel vorliegender Arbeit, für die auch einiges unveröffentlichte Material in Mailand eingesehen werden konnte: Briefe und handschriftliche Gedichtübertragungen im Archiv des Museo della Scala, die Kantate *Il 5 giugno* im Archiv des Konservatoriums sowie die später nicht wieder veröffentlichten Schauspielkritiken und Gedichte in der Zeitschrift Figaro (1864) in der Biblioteca Nazionale Braidense. Meinen besonderen Dank spreche ich an dieser Stelle Conte Senatore Alessandro Casati in Mailand, der mir mit zahlreichen biographischen und bibliographischen Hinweisen freundlich beistand, und Herrn Alberto Albertini in Parella aus, der mir die Kenntnis eines Teils von Boitos poetischem Briefwechsel mit Giuseppe Giacosa verschaffte.

Die Betrachtung von Boitos dichterischem Schaffen soll einen Baustein liefern zum großen Gebäude von Romantik und Nachromantik. Gleichzeitig soll dem deutschen Leser durch die Darstellung einer bedeutenden Persönlichkeit der italienischen Kulturwelt ihr Geistesleben in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nahegebracht werden; auch die Auseinandersetzung zwischen romanischem und germanischem Geist, die sich besonders auf musikalischem Gebiet damals in Italien abspielte, soll gestreift werden. Der Dichter Boito wird in den Rahmen der europäischen Literaturentwicklung (Romantik, L'art pour l'art, Naturalismus, Symbolismus) hineingestellt, um von all diesen Bewegungen durch seine dichterische Eigenart wieder abgehoben zu werden; was dem Kreis der sogenannten *Scapigliatura,* der dritten lombardischen Romantik, entsprang und was Boito von ihr trennt, wird berührt. Schließlich soll aus der Untersuchung von Boitos Weltanschauung und seinem Dichterstil ein Gesamtbild seiner Persönlichkeit vor uns erstehen, das Bild eines gewiß nicht überragenden Genies, aber eines ehrlich um die Form ringenden, vornehmen Menschen und Künstlers, der nach Überwindung der übersteigerten Jugendromantik den Weg zur heimischen klassischen Überlieferung zurückfindet, und dem nach anfänglichem Zwiespalt der Humor und der Geschmack am Spielerischen und Wunderlichen über die Unfähigkeit hinweghilft, die eigenen Ideale ganz zu verwirklichen.

I. Lebenslauf des Dichters.

Arrigo Boito wurde am 24. Februar 1842 in Padua geboren. Sein Vater, der Miniaturmaler Silvestre Boito, war ein abenteuerlicher, unruhiger Mensch, der seine polnische Gattin Josephine, geborene Gräfin Radolinski, nach wenigen Jahren verließ. Die feine, gebildete Frau schlug sich mit Enrico, wie Arrigo damals noch hieß, und dem fünf Jahre älteren Bruder Camillo wacker in Venedig durch. Schon frühzeitig offenbarte sich des Knaben Neigung zur Musik; ein Stipendium ermöglichte dem Zwölfjährigen den Eintritt in das Mailänder Konservatorium, wo er neben dem musikalischen Unterricht die europäische Literatur kennenlernte und die ersten dichterischen Versuche machte. 1860 trat er zum erstenmal an die Öffentlichkeit, und zwar mit einer Kantate *Il 5 giugno*; er dichtete den Text und komponierte den zweiten Teil, während die Musik des ersten Teiles vom Mitschüler und Freund Franco Faccio stammte. In gleicher Zusammenarbeit entstand im folgenden Jahre die Kantate *Le sorelle d'Italia*, die dem begabten Freundespaar einen Preis des damaligen Unterrichtsministers de Sanctis eintrug. Dadurch wurde ihnen eine im nächsten Jahre unternommene Auslandsreise ermöglicht, die zuerst nach Paris führte. Dort lernte Boito Rossini, Berlioz und auch Verdi kennen, der seinen *Inno delle nazioni* vertonte, dort trat er zum erstenmal in den Kampf um den Neuerer Richard Wagner ein, dessen *Tannhäuser* vor kurzem an der Opéra durchgefallen war. Boito begab sich dann über München, Dresden und Leipzig, wo sich seine anfängliche Bewunderung für Wagner gesteigert zu haben scheint, nach Polen, ins Heimatland der Mutter, wo ihm bei der Lektüre des Tacitus der erste Gedanke zu seinem *Nerone* aufstieg. Über Berlin, Brüssel und London, wo Boito überall das Musik- und Bühnenleben kennenlernte, kehrte er nach Mailand zurück.

Dort verbrachte er dann, abgesehen von Reisen, sein ganzes Leben. Zunächst mußte er sich sein Brot durch literarische und kritische Mitarbeit an Zeitschriften verdienen, wobei er seine Er-

neuerungsideen auf dem Gebiet der Musik zu entwickeln Gelegenheit hatte. In den 60er Jahren entstanden auch die lyrischen Gedichte, die 1877 zum *Libro dei versi* zusammengefaßt wurden. Eine gemeinsam mit dem neuen Freunde Emilio Praga verfaßte Gesellschaftskomödie *Le madri galanti* fiel 1863 in Turin durch. Die Märchenfabel *Re Orso* und einige Novellen folgten, die wie alle Veröffentlichungen des vermeintlichen Kunstrevolutionärs mit lebhafter Aufmerksamkeit aufgenommen wurden. 1866 unterbrach er das Literatenleben im Kreis der *Scapigliatura,* um mit den Freunden Faccio und Praga als Freiwilliger an Garibaldis allerdings erfolglosem Feldzug im Trentino teilzunehmen. Nach seiner Rückkehr überließ er das Textbuch *Ero e Leandro* anderen und widmete sich ganz seiner Oper *Mefistofele,* die 1868 unter der gespannten Teilnahme von ganz Mailand ein geräuschvolles Fiasko erlebte. Der in seinem Gleichmut schwer erschütterte Neuerer schien endgültig besiegt. Meist unter dem Anagramm *Tobia Gorrio* veröffentlichte er noch einige Aufsätze, Kritiken und eine längere Novelle *(Il trapezio),* übersetzte Wagners *Rienzi* und *Tristan und Isolde* und verfaßte Textbücher für andere Komponisten, so *La Gioconda* für Ponchielli und eine Komödie in venezianischer Mundart *Basi e bote* (Küsse und Hiebe), die später von Pick-Mangiagalli vertont wurde.

Und nun war der Zeitpunkt für den Wiederaufstieg von Boitos Ruhm gekommen: 1875 feierte der überarbeitete, dem Publikumsgeschmack und der italienischen Operntradition besser angepaßte *Mefistofele* in Bologna seine glanzvolle Wiederauferstehung. In den folgenden Jahrzehnten machte er seinen Weg über alle bedeutenden Opernbühnen der Welt.

Bestimmend für Boitos ferneres Leben wurde seine Freundschaft mit dem genialen Musikdramatiker Giuseppe Verdi, der nach anfänglicher Verstimmung über Boitos jugendlich freche Angriffe Vertrauen zu dem neuen Textdichter faßte, der für ihn Piaves veraltetes Libretto *Simone Boccanegra* überarbeitete. In einer für den Jüngeren beglückenden, wenn auch anspannenden Zusammenarbeit entstanden dann *Otello* (1887) und *Falstaff* (1893), zwei von Boitos besten Textbüchern und zwei von Verdis schönsten Opern. Des Dichters eigenes Bühnenwerk, der *Nerone,* gelangte trotz mehr als fünfzigjähriger Arbeit nicht zur musikalischen Vollendung, wenn auch 1901 der Text als *Tragedia* veröffentlicht

wurde. Erst 1924, sechs Jahre nach Boitos Tod, hob Toscanini, der treueste Freund seiner letzten Lebensjahre, den *Nerone* aus der Taufe.

Seitdem Boito durch den Erfolg des *Mefistofele* finanzielle Unabhängigkeit erlangt hatte, konnte er sich als ungebundener Privatmann seinen Studien und Arbeiten widmen. Allerdings wurde seine Muße durch manche ehrenamtliche Tätigkeit im Auftrag des italienischen Kultusministeriums unterbrochen; so unternahm er Inspektionsreisen und stand verschiedenen Kulturkommissionen vor; 1912 wurde er zum Senator ernannt. Von der Nation als eine repräsentative Gestalt des italienischen Kulturlebens betrauert, starb er am 10. Juni 1918.

II. Dichtung und Weltanschauung des jungen Boito.

1. Vaterländische Jugendverse.

Mit ernstem Lernen und Studieren begann der Knabe sein geistiges Leben. Eifrig gab er sich den musikalischen Arbeiten und der im Konservatorium gebotenen Allgemeinbildung hin. Aber seinen Wissensdurst befriedigte sie nicht; und so floh er in die schweigsamen, kühlen Räume der Brerabibliothek, wo er seinen Lesehunger stillen konnte. Wissenschaftliche Werke beschäftigten ihn ebenso wie Dante und die italienischen Klassiker, wie die griechische und lateinische Dichtung, wie Shakespeare und die deutsche Literatur. Der ältere Bruder Camillo, literarisch gebildet und selbst zur Schriftstellerei neigend[1], war es, der als erster seine Aufmerksamkeit auf Goethes Faust lenkte; und so plante er bereits als Sechzehnjähriger eine Faustoper und entwarf die Gartenszene. Damals weckte auch *Die Braut von Abydos,* die Oper eines älteren Mitschülers, sein Interesse an Hero und Leander und an anderen hellenischen Stoffen. Und so erwachte beim vielen Lesen und Hören und bei der Berührung mit anderen künstlerisch begabten Jünglingen die eigene Lust zum Dichten. Gemeinsam mit den Kameraden begeisterte er sich für die Einigung Italiens und für die vaterländische Dichtung, die sie voraussagte und begleitete, und ehrte die Dichter, die dem Kampf die Leier weihten. Er selbst und der Freund Faccio bekundeten ihre Gesinnung, indem sie ihre Vornamen Enrico und Francesco zu Arrigo und Franco italianisierten.

Gerade in den Jahren, in denen die Einheit errungen wurde (1860/61), trat der junge Boito aus der Schule ins Leben hinaus. Wie begeistert er den nationalen Sieg empfand und darüber hinaus den anderen noch unterdrückten Völkern Befreiung verhieß, geht aus den beiden patriotischen Jugendkantaten hervor. In der

1. Neben kunsthistorischen Werken *(Architettura del Medioevo in Italia,* 1880; *Il duomo di Milano,* 1889, u. a.*)* veröffentlichte dieser Architekt auch zwei Novellenbändchen: *Storielle vane* (1876) und *Senso, nuove storielle vane.*

einen, *Il 5 giugno,* wird ein Chor von Italienern, die für das Vaterland geblutet haben und nach Rache dürsten, von einem Engel mit der Weissagung der nahen Freiheit getröstet. Die Prophezeiungen eines Vates, der die Einigung ganz Italiens durch Gottes Huld weissagt, lösen einen Dankeshymnus an den Schöpfer aus — noch fehlen ja Venedig und Rom! Im Bibelstil[2] macht sich die nationale Empörung gegen Habsburg Luft. Dieses unklare Durcheinander von Vaterlandsliebe und Gottesglaube spiegelt sich in der Gleichsetzung des befreiten Italien mit dem auferstandenen Heiland, Österreichs mit dem Teufel *(i figli di Satan, i dèmoni).* Das Kreuz und die italienische Fahne sind die Altäre, an denen man beten soll — eine Forderung, die auch in dem 1867 veröffentlichten Glaubensbekenntnis über den Konfessionen „Il mio Tempio e il mio culto" wiederkehrt.

Le sorelle d'Italia[3] sind die noch unerlösten Ungarn, Polen und Griechen. Diese zweite Kantate bezeichnet der Dichter als *mistero,* wie auch Byron, Mickiewicz und Puschkin ihre symbolischen Dramen oder Epen „Mysterien" nannten. Im Vorspiel in Walhall treten die drei Nornen auf; des Jünglings Gläubigkeit bediente sich also schon damals auch außerchristlicher Formen. Dann kommen charakteristische Vertreter der einzelnen nationalen Künste und Mythologien zu Wort: ein polnischer Vaidelote, poeta-vates der Litauer, Nachkomme des ossianischen Barden, tritt auf, die vaterländische Klage des Nationaldichters Mickiewicz wird im Wechselgesang von zwei Frauenstimmen vorgetragen, und ein Marschlied des Tyrtäus bildet den Abschluß.

Mit polnischer Geistesart und Literatur hat ihn die Mutter wohl schon vor seinem ersten Aufenthalt in ihrem Heimatland bekannt gemacht. Wie die politische Romantik, der *Messianismus* von Mickiewicz, Krasinski und Towianski dem Polentum die Erlösung der Welt als seine vorbestimmte Aufgabe zuwies, so teilen

---

2. Vgl. die Seligpreisung der unterdrückten Italiener: „Beati quei che perseguiti sono dall'ingiustizia imperocchè con essi sarà il regno de' cieli".

3. Noch zu Lebzeiten hat Boito die Handschrift aus der Bibliothek des Konservatoriums zurückgezogen, so daß wir uns hier auf die zeitgenössischen Besprechungen des ungedruckten Werkes stützen müssen.

manche Andeutungen des jungen Boito Italien die Rolle des Befreiers aller Unterdrückten zu[4].

Weiter noch als in den *Sorelle d'Italia* ist der Rahmen im *Inno delle Nazioni* gespannt, den er zu einem offiziellen Anlaß, der Weltausstellung von 1862, für Verdis Vertonung schrieb. Darin wird den Ländern der Freiheit gehuldigt: England, „regina dei mari, di libertà vessillo antico", Frankreich, das jüngst sein „generoso sangue per una terra incatenata" vergoß, und Italien, „che il ciel vegli fino a quel dì che grande, libera ed una risorga al sole"[5]. Es soll ein Hymnus des Friedens und der Menschenliebe sein, und tatsächlich hegt Boito schon als Jüngling das Ideal einer weltumspannenden Kultur, die allen Völkern Frieden und Arbeit gewährt. Gerade darum fehlen hier der Deutsche Bund, dessen Haupt das völkerbedrückende Österreich ist, und Rußland, das die Leibeigenschaft der Bauern noch nicht abgeschafft hat und dessen Zarentum eine unerhörte Despotie ausübt. Wie vorher dem Engel, dem Vates und dem Vaideloten, so werden auch hier einer mythischen Gestalt, dem Barden, seherische Worte in den Mund gelegt: in einem prächtigen Zukunftsbild preist er den Segen der friedlichen Arbeit.

2. *„Dualismus" im Menschen und in der Kunst.*

Aber die Richtung der laut und gerührt sich kundtuenden Menschen- und Vaterlandsliebe hat Boito bald unter dem Einfluß von neuen Freunden verlassen, deren Gegenstände nicht außerhalb der künstlerischen Individualität liegende Gemeinschaften wie Volk, Vaterland, Menschheit waren, für die man sich begeistern konnte, sondern die Kunst selbst, das Wesen des Künstlers und der unvermeidliche Zwiespalt in seiner Seele.

Durch den Schriftsteller Antonio Ghislanzoni lernte Boito 1862 den um drei Jahre älteren Malerpoeten Emilio Praga kennen, der vor kurzem die Begeisterung für Baudelaire und für das erste impressionistische Wetterleuchten aus Frankreich mitgebracht hatte. Gerade damals begannen bei diesem liebevollen Schilderer von

---

4. Von dieser *Mission* Italiens waren damals viele Patrioten überzeugt; vgl. Benedetto Croce, Geschichte Italiens 1871—1915. Berlin 1928, S. 8/9.

5. Zitiert nach Carlo Gatti, Giuseppe Verdi. Milano 1931, 2. Bd.

Natur und bürgerlicher Kleinwelt, der gerne spottete und wie Musset eine grenzenlose Verachtung für die öffentliche Meinung zur Schau trug, infolge von Schicksalsschlägen die düsteren Töne und die Spiegelung der eigenen verworrenen Seelenzustände in den Gegenständen und in der Natur zu überwiegen. Praga wurde der Gefährte von Boitos dichterischen Spaziergängen und Visionen und versuchte ihn auf seinen Flügen in ferne Zeiten und Länder zu begleiten, obwohl er eigentlich nie vom Heute und Hier loskam.

Kurz darauf begegnete Boito einem anderen Malerpoeten, der damals in Pavia studierte, dem um zwei Jahre jüngeren Giovanni Camerana, der der Turiner Landschaftsschule Fontanesis entstammte und von oberflächlichem Naturalismus zu unruhigem Individualismus überging, bis sich später im Todesgedanken alle festen Umrisse verloren. Im Gegensatz zu Boito, dem er vielfache Anregungen verdankte, hat er die düsteren Jugendstimmungen und den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit nie überwunden, wenn er auch dann im praktischen, zukunftsgewissen Turin fast vierzig Jahre lang als Jurist seinen Platz im Kreis der menschlichen Gesellschaft gewissenhaft ausfüllte.

Hinter diesen beiden Freunden tauchen noch einige Gestalten auf, mit denen der junge Boito in Berührung kam: der schwermütige, unter der Hinfälligkeit alles Irdischen zusammenbrechende Iginio Ugo Tarchetti, der mehr reproduktive Bernardino Zendrini und Giuseppe Rovani, der Patriarch und Förderer der aufrührerischen, jungen Begabungen, bei dem Boito die *romantische Ironie* in der Form des ständigen Hineinsprechens des Verfassers in sein Werk kennenlernte.

In dieser Umgebung erwachte in dem allen Einflüssen aufgeschlossenen Jüngling nagende Unruhe, stetes Unbefriedigtsein, dauernd erneuerter Zweifel an der Menschheit und an sich selbst. Mochte diese unausgeglichene Lebenseinstellung auch durch die bitteren häuslichen Verhältnisse in den Kindheitsjahren vorbereitet sein, so brach sie erst durch, als der Zwanzigjährige von seiner Europareise mit offenem Blick für die geistigen und künstlerischen Leistungen der anderen Völker und für die Mängel im italienischen Kulturleben zurückkehrte. Die Kunst des Vaterlandes, die nach seiner Meinung zu sehr am Alten, Überlebten klebte und die soeben errungene nationale Einheit als Ruhepunkt und nicht als An-

sporn zur geistigen und künstlerischen Erneuerung betrachtete, konnte ihn nicht befriedigen. Diese Enttäuschung verstärkte noch seine seelische Unruhe, die sich zu einem scheinbar unlösbaren Zwiespalt in seinem Innern erweiterte. Und so trifft auf den jungen Boito der psychologische Begriff der Romantik zu, wenn man sie wie Benedetto Croce[1] als „una particolare condizione di spirito, squilibrata, perplessa, straziata da antitesi, turbata da fantasmi, premuta in ogni parte dal senso del mistero" auffaßt. Ja, Croce geht so weit, in Boito den einzigen in diesem Sinn romantischen, weil von einer antithetischen Weltschau gequälten Dichter Italiens zu sehen, das vor 1860 keinen echten Romantiker hervorbrachte. Weder Manzoni, dem sich alle Zweifel und Widersprüche im christlichen Glauben auflösten und beruhigten, noch Leopardi, dessen Pessimismus in seinen letzten Lebensjahren zu einem Programm der Brüderlichkeit und des Zusammenschlusses der Menschen gegen die feindliche Natur führte, läßt Croce als solchen Romantiker gelten, wie die geistige Sendung des Italienertums überhaupt die Versöhnung von Gegensätzen zu harmonischem Gleichgewicht ist.

Die Romantik als eine philosophisch-geistige Bewegung, wie sie es in Deutschland von den Brüdern Schlegel und Novalis bis zu E. T. A. Hoffmann war, ist Italien fast völlig fremd geblieben. Nur der flackernde Widerschein der Bewegung, die alle irrationalen Kräfte erweckt und zu geistig-künstlerischer Weltschau verbunden hatte, fiel bis nach Italien hinein: die nordische Jagd von Kobolden und Hexen, Engeln und Teufeln, sühnenden Jungfrauen und Gotteslästerern, Skeletten, Verrückten und Fieberkranken durchbrauste nach 1815 auch Italien[2]. Aber sie traf dort auf keinen Dichter, der diese innerlich einer anderen Volksseele zugehörenden Gestalten zutiefst erfaßt und, lebendig umgeformt, ins italienische Volkstum eingeschmolzen hätte. Erst Arrigo Boito erlebte die romantischen Sagen, Gestalten, Gespenster, Gefühle und Rhythmen, die für die Vorgänger nur Stoff und Tand geblieben waren, als lebendige Kräfte und suchte die Welt von Geistern und Symbolen, die sie in ihm erweckten, zu gestalten. Sie waren die Formen, unter denen

1. Croce, Letteratura della nuova Italia. Bari 1914, 1. Band, S. 257, im Aufsatz über Boito.

2. Vgl. Croce, a. a. O., S. 258.

er das seelische Grunderlebnis der Romantik, die tragische Gespaltenheit des Menschen, erfuhr; und dieses trieb ihn zu den verwandten Jünglingen mit gequältem Herzen und gehemmtem Künstlertum, Praga und Camerana, von denen er immer neues seelisches Gift bezog.

Hohnvolle, nicht untergangsselige Verzweiflung ist der Grundton der Gedichte, die in literarischen Zeitschriften der 60er Jahre verstreut erschienen und erst 1877 zum schmalen *Libro dei versi* zusammengefaßt wurden. Bevor Boito sich in Gestalten seiner eigenen Phantasie des seelischen Zwiespalts entledigte, hat er ihn gedanklich zergliedert und in Einzelbilder zerlegt: in dem den Band einleitenden Gedicht *Dualismo*[3]. Das Ergebnis der zwiespältigen Empfindungen und der dichterischen Meditation wird in klarer antithetischer Prägung an den Anfang des Gedichtes gestellt: der Mensch ist Licht und Schatten, gefallener Cherub und zu Gott zurückstrebender Dämon. Dann erst schildert der Dichter die zweiseitigen Gefühle, gleichsam als Folge jenes zerrissenen Urzustandes: die Selbstverfluchung des Engels und der Demutsschrei des verstoßenen Dämons nach Gott reißen ihn abwechselnd fort. Diese Antithese in der Menschennatur spinnt sich durch das ganze Gedicht fort und verliert in immer weiter gespannten Gegenüberstellungen ihre anfängliche kurzatmige Knappheit. In der Stimmung des auf Erlösung hoffenden Teufels klammert der Dichter sich an die *Illusion*, die ihm erhabene Traumbilder, reine Jungfrauen und eine herrliche Kunst vorgaukelt. Dann wieder, wenn er sich als gefallener Cherub fühlt, träumt er unreine Wollust (in der Buchausgabe abgeschwächt zur Traumvision von Circes verzaubertem Tierzug) und besingt das Laster; das Erlösungsbedürfnis hat sich in satanische Auflehnung verkehrt.

Jeder Künstler hat sich mit dieser Zweiseitigkeit des eigenen Wesens und der Welt auseinanderzusetzen; selten aber war die Spannung zwischen dem Bedürfnis nach reiner Liebe und Heiligung und andrerseits der Unfähigkeit, sich von der niedrigen Wirklichkeit zu lösen, so groß wie in den Jahrzehnten, die der Romantik folgten. Boito bewegte sich einige Jahre in diesem Dunstkreis, der

3. Wir ziehen auch die frühere Fassung aus dem Mailänder „Figaro" von 1864 heran. Im *Libro dei versi* ist das Gedicht auf 1863 datiert.

auf ihn suggestiv wirkte und allmählich das Bewußtsein seiner dualistischen Anlage überspitzte; er entzündete sich an der Auflehnung von Baudelaire und Praga gegen die bürgerliche Moral und die herrschenden Gesellschaftsmächte und wurde selbst einer der lautesten Rebellen gegen Kirche, Bürgertum, Öffentlichkeit; so nahm er mit Praga und Camerana die Haltung der „poètes maudits" vorweg. Er bekannte sich zu den verkannten Talenten, die das fehlende Echo und Verständnis dem Selbstmord nahebrachte. In diesem literarischen Kreise war die Dichtung die Begräbnisklage entschwundener Träume und entthronter Ideale. Wie sich Praga und Boito in die Rebellenpose hineinsteigerten, davon legt Pragas Gedicht *All' Amico*[4] Zeugnis ab; verächtlich entfernt sich der Dichter von den Kunstdebatten in den Kaffeehäusern und überhört die ihm nachgerufenen Schmähworte.

Aber nicht nur aus dem Geist einer Künstlergemeinschaft war Boitos Zerspaltenheit erwachsen, sondern als ursprüngliches Kernproblem seines Dichtertums erlebt; nur so konnte es ihm gelingen, den schon so oft ausgesprochenen Dualismus von Engel und Teufel im Menschen frisch und kraftvoll auszudrücken. Dabei helfen ihm sein scharfer Verstand und seine früh ausgeprägte Neigung zur Bestimmtheit und Deutlichkeit des Ausdrucks, die ihn Bilder und Begriffe scharf erfassen läßt und so ihr Zerflattern in unklare Umrißlinien verhindert. Überhaupt ist seine knappe und gedrängte Gestaltung, die nach sinnvollem Ausdruck und treffendem Vergleich strebt, der Form der sogenannten italienischen Romantiker gerade entgegengesetzt; sie ist „realtà romantica, di cui l'altra era la mera maschera"[5]. Während jene sich nur den romantischen „Apparat" aneigneten, dringt Boito zur universalen und kosmischen Betrachtung der Wirklichkeit vor, deren wesentlichen Gehalt er wiederzugeben sucht. Denn nicht nur im eigenen Innern tobt der doppelköpfige Drache, nein, vor des Dichters Augen zerfleischt er die ganze Welt. Das Leben stellt sich ihm als tragisches Schauspiel dar — so sieht er es vor allem in den Gedichten *A Emilio Praga* und *A Giovanni Camerana*, in dem die zerstörenden Kräfte, Leidenschaft, Sünde, Verbrechen, Tod, übermächtig sind; auch der Dichter mit dem unendlichen Reinheitsbedürfnis kann ihnen nicht entgehen.

4. In *Penombre* (1864).
5. Croce, a. a. O., S. 261.

Auch andere Dichter jener Generation mit idealem Streben gestalteten das Grunderlebnis einer dämonischen Welt, so der wie Boito 1842 geborene Mallarmé, dem der *Guignon* unabschüttelbar im Nacken kauerte. Es ist bemerkenswert, daß 1842 außerdem Heredia, François Coppée, Catulle Mendès und Xavier de Ricard geboren wurden, und kurz vorher oder nachher Sully-Prudhomme, Daudet, Verlaine, A. France und viele andere[6]. Aber wie verschieden war der zukunftskräftige Weg, den die widerstandsfähigsten französischen Dichter jener Generation einschlugen, zu etwas Neuem, zum Symbolismus, von der rückwärtsgewandten Spur der gleichaltrigen italienischen Ultraromantiker! Aber man darf nicht vergessen, daß dieselbe Generation neben Praga und Zendrini (geb. 1839), Tarchetti (1841), Felice Cavallotti (1842), Costanzo (1843), Rapisardi (1844) und Camerana (1845) die fruchtbarsten und wirkungsreichsten Dichter hervorbrachte: Carducci (1835) und seine Schüler und Freunde, Chiarini (1833), Nencioni (1837), Panzacchi (1840), Guerrini (1845), und ferner die großen Prosaisten, Capuana (1839), Verga (1840), Martini und Cantoni (1841), Fogazzaro (1842), de Amicis (1846), und schließlich Dichter, die die Spätromantik überwanden, Gnoli (1838), Betteloni (1840), Fucini (1843).

Während sich Boitos Freunde der eigenen Unruhe willenlos hingaben, nimmt er ihr gegenüber Stellung: er durchforscht ihre Tiefen und sucht ihr Wesen zu bestimmen und zu umreißen. Zunächst allerdings war auch er manchmal der seelischen Unrast hoffnungslos verfallen; ein gleichzeitig mit *Dualismo* entstandenes Gedicht zeugt davon. Haltlos schwankt der Dichter zwischen finsteren Phantastereien, in denen „tedio eterno" auf ihm lastet und er sich durch alles, selbst durch einen Sonnenstrahl verhöhnt glaubt[7], und dem Bedürfnis nach gläubiger Lebensbejahung hin und her. Wie locker noch der Boden ist, in dem der Glaube an Schönheit und Reinheit Wurzel zu fassen strebt, zeigt die matte Aufzählung der Schätze, die er besingen und denen er vertrauen will: die Lieblichkeit der Natur und die lärmende Fröhlichkeit der Stadt, heimi-

6. Vgl. Kurt Wais, Mallarmé, München 1938, S. 15.

7. In seinen düsteren Jugendstimmungen war auch Mallarmé, der spätere Verehrer des Sonnenlichts, durch einen Sonnenstrahl an sein Unvermögen und die Weltqual erinnert worden; vgl. Wais, a. a. O., S. 67 und 70.

scher Sang und altehrwürdige Frömmigkeit, Caritas und Seelenfrieden — wie leblos-abstrakt stehen diese Dinge nebeneinander!

In *Dualismo* ist der Dichter innerlich weiter. Hier fragt er schon nach dem Warum des seelischen Zwiespalts, denkt nach und stellt die Diagnose. Ist das der erste Versuch, der Zerrissenheit zu entrinnen, die aus dem Bewußtsein von der Unerreichbarkeit des Ideals und von der Unzulänglichkeit der eigenen Leistungskraft und der Wirklichkeit entspringt, und der Praga und Tarchetti erlagen? Wieviel schonungslose Klarheit spricht aus den folgenden Versen der Ode *A G. Camerana:*

Dio ci aiuti, o Giovanni, egli ci diede
Stretto orizzonte e sconfinate l'ali;
Ci diè povera fede
Ed immensi ideali.

Es deutet sich bereits das zukünftige Gleichgewicht an, das Boito sich durch dieses Bewußtsein von der eigenen Kraft und ihren Grenzen, dann durch das liebenswürdig-scherzhafte Verständnis für die Unzulänglichkeit der Welt und den Verzicht auf bahnbrechende Schöpfungen erringen wird. In seltsamer Hellsicht weissagt Praga, der sich selbst unrettbar verloren gab, dem Freunde die Rettung aus der trostlosen Lebensauffassung. Glaubt man in dem einen der *Due Poeti* (in *Fiabe e Leggende*, 1867), der die dionysische Lebensfreude verherrlicht und der Zukunft seinen Sang weiht, während des anderen Gedanken nicht von Tod und Verwesung loskommen, Boito zu erkennen, so stellt Praga dann in *Ad Arrigo Boito*[8] ganz klar die eigene Mattheit der zähen Durchschlagskraft des Freundes gegenüber:

Te già non colse la terribil fronda
Che uccide il canto, il riso e le carole,
E splende ancor sulla tua testa bionda
Un bel raggio di sole.

E mentre io cerco a quest'etica Musa,
Che m'apparve matrona ed era ganza,
Che il poema promise ed or ricusa,
Perfino una romanza,

8. Verfaßt 1871, veröffentlicht in *Trasparenze*, 1878.

Alcun nobile accento, un'armonia
Che rimi a quelle che ti piacquer tanto;
Mentre mi sdraio nell'inedia mia
Senz'ira e senza pianto;

Tu vivi e pensi e lotti e ardisci e speri,
E, gagliardo, rammenti altri gagliardi,
Che non disser al Dio: „Mancasti ieri,
Quest'oggi è troppo tardi"!

Pragas Leben war ein Übergang von trotziger Auflehnung zu müder Resignation, der sich auch im Gang einzelner seiner Gedichte wiederspiegelt. Die gleiche Wendung von Rebellion zu hoffnungsloser Ergebung wird in Boitos Oden an die beiden Freunde durch das Bewußtsein des unvereinbaren Gegensatzes zwischen Ideal und Wirklichkeit herbeigeführt. Schon in *Dualismo* übermannte ihn die Verzweiflung, als er von seinem unsagbar hohen Traumflug in das Bewußtsein herunterstürzte, daß er noch fern von der Meisterschaft der Gestaltung sei.

Es ist bezeichnend, daß gerade bei der Jagd nach dem Kunstideal die Stimmung umschlägt: im Mittelpunkt des Denkens und Dichtens des Zwanzigjährigen steht zwar nicht das Wesen der Kunst, aber seine Stellung zu ihr und das Problem, wie er mit ihr fertig werde. In seinen kritischen Jugendschriften setzt er sich ein für unmittelbare Übertragung der Inspiration in künstlerische Wirklichkeit, für erhabene Einfachheit, für gedankliche Unterbauung des Schönen. Sein eigenes dichterisches Glaubensbekenntnis hat er in *Dualismo* ausgesprochen:

E sogno un'Arte eterea
Che forse in cielo ha norma,
Franca dai rudi vincoli
Del metro e della forma,
Piena dell'Ideale
Che mi fa batter l'ale
E che seguir non so[9].

9. Str. 11; zu diesem himmelhohen Idealbild bietet allerdings Str. 14 mit dem Schreckbild der „arte reproba" das satanische Gegenstück.

Der Jüngling tastet träumend noch herum, will die als Fessel erkannte „Form" abwerfen und muß ihr als Dichter doch immer wieder verfallen. Hatte die bisherige Kritik der italienischen Romantik nur eine Auflockerung der klassischen Formenstrenge gefordert, so öffnet dieser Protest gegen Metrum (1864: Vers) und Form der Inspiration die Tore zur Willkür der Formgestaltung und zur Formlosigkeit, die spätere Dichter dann auch durchschritten haben; solche Geistesart bereitete den tat-, nicht formgesinnten Futurismus vor[10].

Mögen auch Praga, Faccio und Boito 1866 nicht nur aus nationaler Begeisterung, sondern auch aus solchem befreienden Tatendrang als Freiwillige in den Krieg gezogen sein, so war doch das Jahrzehnt von 1860 bis 1870 zum sprengenden Aktivismus noch lange nicht reif. Wie sehr Boitos Stellung als Dichter durch das gemeinsame Schicksal mit Praga und Camerana bestimmt wird, zeigt der durchaus aufrichtige, tief empfundene Ton seiner Gedichte an diese beiden: Fin-de-siècle-Stimmung, Unverstandenheitsdünkel, Einsamkeitsgefühl des Poète maudit in prosaischer Zeit ergehen sich in finsteren oder gar makabren Bildern und Gestalten. Der Pöbel verhöhnt die Zukunftskünstler, und trotzig stimmen diese in sein Geheul ein. Der stolze Ästhet nimmt zuerst voll Hohn, dann voll überlegener Gleichgültigkeit Abstand von der „Menge"[11].

In der Kunst wie im Leben war Boito dieser aristokratische Stolz eigen. Und so ging ihm das Verständnis für die Nöte der kleinen Leute, der Bauern und Arbeiter und Handwerker, ab, merkwürdig genug in jener Vorbereitungszeit der sozialistischen Bewegungen[12]. Empfand er doch die Welt des Geistes als eine für sich abgeschlossene, in der es keine gewöhnlichen Bedürfnisse geben darf. Hier steht er im Gegensatz zu den anderen Ultraromantikern, die sich in ihrer eigenen Not den materiell und seelisch Unterdrückten verwandt fühlten. Boito fand an den Kümmernissen der Kleinen keinen Trost; seiner erhabenen Verzweiflung dämmert

10. Sie wurde weitergeführt von G. P. Lucini, Il Verso libero, Milano 1908.

11. Vgl. auch den Hohn auf die „folla rachitica e grifagna" in der *Ode saffica* von 1864. Ähnlich wurden „ganze Dichtergenerationen" Frankreichs „zu ehrfurchtsloser Abkehr" von „la foule" und „le vulgaire" gedrängt; vgl. Wais, a. a. O., S. 47.

12. Im *Inno delle Nazioni* haben wir einen der seltenen Fälle, wo er für alle, auch die Armen, den Segen friedlicher Arbeit herbeiwünscht.

inmitten dieses wogenden Meeres ein würdigerer Gipfel der Selbstbehauptung aus dem Nebel: die Bejahung des Schmerzes, der läutert, wenn man ihn verdient, der Stolz des Dichters, ganz nur er selbst und durch seinen inneren Wert über die Gewöhnlichkeit des Alltagslebens erhoben zu sein. Durch diesen trostvollen Rat will er den Freund Camerana, der schon als Zwanzigjähriger unter dem Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit zusammenzubrechen droht, aufrichten. Man fühlt sich an das Nietzschewort „Kleines Leid verkleinert, großes Leid vergrößert" und an die erhabene Ergebung eines Vigny in den Schmerz erinnert[13]. In kraftvollen, unmittelbaren, anschaulichen Vergleichen preist er die Erhebung des Erwählten über die Menge, wobei er von der Warte der Lebensweisheit zu sprechen scheint, die der Freund noch nicht erstiegen hat. Aber nur scheinbar hat der Dichter den alles verneinenden Seelenzustand, unter dem der Freund leidet, überwunden, denn bald verkehrt sich der Trost in Klage und Fluch:

Oggi volli per te cantar la vita,
Ma la dolce canzon sul metro mio
Torna fioca e smarrita
Per troppo lungo obblìo.

Torva è la Musa. Per l'Italia nostra
Corre levando impetuòsi gridi
Una pallida giostra
Di poeti suicidi.

Die Anspielung auf die Dichter aus diesem Kreise, die sich gegen die Gewöhnlichkeit alles Irdischen auflehnen und schließlich die unerbittliche Folgerung daraus ziehen, hat etwas Prophetisch-Unheimliches: 1868 nahm sich der 25-jährige Giulio Pinchetti, seinen *Brindisi al suicida* wahrmachend, das Leben, 1878 der 70-jährige Uberti, und 1905 erschoß sich der 60-jährige Camerana, an den vierzig Jahre vorher dieses Gedicht gerichtet war, nach einem Beamtenleben treuer Pflichterfüllung!

---

13. Auch der junge Mallarmé kennt dieses Übermenschentum, das aber bei ihm — im *Guignon* — zu unnatürlicher Kälte gefriert; vgl. Wais, a. a. O., Seite 44—50.

3. Im Kreis der Scapigliatura. Ihr Wesen und ihre Ziele.

Damals, in den 60er Jahren, wurde die innere Unrast der Dichterjünglinge noch verstärkt durch das Ungenügen am italienischen Kunstleben. In dem Gefühl, das Alte muß überwunden, etwas Neues muß geschaffen werden, fand sich Boito mit den erwähnten Freunden und schließlich mit der gesamten jungen lombardischen Künstlerschaft, der sogenannten *Scapigliatura*, zusammen. Mit diesem Wort, das eigentlich „Zerzaustheit, Liederlichkeit" bedeutet, hat man alle jungen, vorurteilsfreien, übermütigen Künstlergenossenschaften in Mailand seit dem Ausgang des Mittelalters bezeichnet[1]. Durch Cletto Arrighis 1862 erschienen Roman *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, in dem er allerdings, ihren rein ästhetischen Charakter verkennend, sie mit einer politischen und sozialen Partei gleichsetzte[2], wurde dieses Wort zu einem Eigennamen für die junge Mailänder Künstlerschaft nach 1850 verengt. Der Ausdruck *Scapigliatura* bezeichnet treffend ihre der Pariser Bohème verwandten Lebensgewohnheiten, wird aber ihren ernsteren künstlerischen Bestrebungen nicht gerecht.

Die *Scapigliati* waren eher durch ihr aufrichtiges Ringen um die Erneuerung der Kunst als durch ein festes, gemeinsames Programm verbunden; jeder ging, freilich von den anderen befruchtet und beeinflußt, seiner schöpferischen Entwicklung gemäß seinen eigenen Weg. Die Maler Ranzoni, Mosè Bianchi, Tranquillo Cremona, Gola, Segantini und viele andere, der Bildhauer Grandi, der Architekt Camillo Boito, die Musiker Faccio und Catalani, gehörten zu diesem Kreise. Die eigentliche literarische Gruppe wurde von Giuseppe Rovani angeführt und von Praga, Boito, Tarchetti, Camerana und dem Jean-Paul-Jünger Carlo Dossi gebildet. Viele Mailänder Schriftsteller standen ihnen nahe: der journalistische Ghislanzoni, der patriotische Carlo Righetti (bekannter unter dem Anagramm Cletto Arrighi), der Komödiendichter Paolo Ferrari und die

1. P. Madini, La Scapigliatura milanese, Milano 1929, weist für die geselligen Mailänder ihre niemals abgebrochene Tradition vom späten Mittelalter über Renaissance und Barock bis zur Gegenwart nach.

2. Wie andere Patrioten, konnte es Arrighi Rovani nicht verzeihen, daß dieser anläßlich des Mailänder Besuches von Kaiser Franz Joseph (1853) einen Huldigungsartikel an den hohen Gast verfaßte. Arrighi setzte die Scap. nahezu mit einer vaterlandsfeindlichen Partei gleich.

mit ihm befreundete, von Kritikern gebildete „Consorteria delle Effe" (der Wagner-Anhänger Filippo Filippi, Leone Fortis, Alessandro Fano, Paolo Fambri), ferner Salvatore Farina, der Verfasser bürgerlicher Romane, und Ferdinando Fontana, der in Versen sich und Boito und Carduccis *Inno a Satana,* d. h. die „scuola moderna" gegen den konservativen Ghislanzoni verteidigte[3]. Auch auswärtige, innerlich verwandte Dichter wurden bei gelegentlichem Aufenthalt in Mailand in den Kreis der Scapigliatura hineingezogen: der liebenswürdige Vittorio Betteloni, der sie überwand und den Weg zu behaglichem Lebensgenuß fand[4], der Heine-Übersetzer Bernardino Zendrini, der junge Verga, Fogazzaro, Giuseppe Giacosa verkehrten mit ihnen. Auch Rapisardis *Lucifero* und *Giobbe,* Pinchettis pessimistische Lyrik und Zanellas zwischen Glauben und Wissenschaft vermittelnde Dichtung gehören in ihre geistige Nähe. Wenn wir ihr ästhetisches und kulturelles Programm kennenlernen wollen, sind wir auf verstreute Äußerungen angewiesen, aus denen wir das Wesentliche zusammenstellen müssen, denn ein Manifest hat diese geistige Bewegung nicht erlassen. Das Grundgefühl war der Gegensatz zur damaligen italienischen Kultur. Von der Aufbauarbeit des jungen Königreiches, vom wirtschaftlichen Aufschwung und dem rührigen Leben, das die fleißige lombardische Hauptstadt erfüllte, nahmen diese jungen Poeten zunächst nur die für Dichtung und Kunst erwachsenden Nachteile wahr. Sie sahen Literatur und Kunstleben in Gefahr, im Bewußtsein der soeben errungenen nationalen Einheit zu stocken und stillzustehen[5]. Die besten Köpfe waren in Politik und Wirtschaft beschäftigt. Die Emporkömmlinge, die aus den veränderten sozialen Verhältnissen Gewinn zu ziehen suchten, betrachteten die Kunst als Unter-

3. Vgl. Guido Mazzoni, l'Ottocento. ³1934, 2. Bd., S. 1373.

4. Z. B. in *Fantasime:*

Ma poichè son poeta, io so prescindere
Dall'aspre realtà die questa terra,
Ecco uno stuol gentile die fantasime
Intorno a me si serra.

5. Diese zeitgebunde, z. T. aus persönlichem Unbehagen hervorgegangene Ansicht entspricht der Wirklichkeit nicht. Die Geschichtschreibung hat gezeigt, daß der Schwung des Risorgimento über 1860—70 hinaus fortdauerte und das politische und geistige Leben in stetigem Fortschritt verblieb; vgl. Croce, Geschichte Italiens 1871—1915, Berlin 1928, S. 7/8.

haltungsmittel und als Luxus und befriedigten ihren Lesehunger an Überarbeitungen französischer Unterhaltungsromane. Wer voll Ehrfurcht an der Überlieferung der romantischen erzieherischen und moralischen Dichtung festhielt, mußte sich mit kraftlosen Wiederholungen ihrer Themen begnügen: geschichtliche Romane, die die Manzonische in geschichtliche Sturmzeiten eingebettete Idylle mit Hugos zyklopischen Visionen vermischten, opernhafte Dramen, weltschmerzliche Klagen auf den Spuren Leopardis, Satiren im Stil Giustis, aber ohne seine geistreiche Schärfe. Die politische und nationale Dichtung hatte ihr Ziel erreicht und konnte weiterhin nur in tönender Rhetorik das Errungene preisen; und damit blieb von der sogenannten zweiten lombardischen Romantik, deren Hauptvertreter Giovanni Prati und Aleardo Aleardi waren, nur das Weiche, Schwärmerische, Unklare übrig. Die beiden Genannten, die den Typus des „konventionellen Dichters", wie ihn das Volk sich gerne vorstellt, von dem aber die Scapigliatura Abstand nahm, so glänzend verkörperten[6], blieben noch einige Jahre die Lieblingsdichter Italiens. Schon aber begann ihr Ruhm auf Widerstand und Mißtrauen zu stoßen und durch die herbe Kritik von Francesco de Sanctis erschüttert zu werden. Der dem Realismus zuneigende Zeitgeschmack entthronte sie dann endgültig.

Während sich Carducci in Bologna zur Überwindung des unheldischen „secoletto vil che christianeggia" durch die männliche Zucht eines erneuerten Klassizismus vorbereitete, suchten die Mailänder Dichterjünglinge dem Verfall der künstlerischen Ideale, dem herrschenden Nützlichkeitsstreben und Philistertum durch eine Vertiefung des romantischen Erlebens zu entgehen. Sie wollten die Kunst durch eine engere Berührung mit dem Leben mit neuer schöpferischer Kraft erfüllen, ohne so weit wie Novalis und andere deutsche Romantiker zu gehen, die aus Leben und Kunst eines machen, ja sie vertauschen wollten. Sie verteidigten die Freiheit des schöpferischen Künstlers und die Unabhängigkeit der Kunst, lehnten jede einem außerästhetischen Zweck dienende Kunst ab und verkündeten, unabhängig vom französischen „Parnasse", das Ideal „l'art pour l'art".

---

6. Vgl. dazu B. Croce, Letteratura della Nuova Italia, Bari 1914; im ersten Band die Aufsätze über Prati und Aleardi.

Das Neue, das die Romantik den Italienern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gebracht hatte, war eine vaterländische und volkstümliche Dichtung gewesen, Ausdruck gemeinsamer Bedürfnisse, Leidenschaften und Ziele, wobei der Dichter in der Zustimmung der anderen die Bestätigung des eigenen Schaffens suchte und fand. Dieser besondere Charakter der italienischen Romantik war, als ihre praktischen Bestrebungen teils verwirklicht, teils vergessen wurden, in einen schwächlichen, unpersönlichen, blassen „convenzionalismo" verflacht. Die Scapigliati fühlten, was der Romantik seit ihrem Ursprung gefehlt hatte und ihren Verfall bedingte: s i e verkündeten die Rechte des allmächtigen Ich, stellten das Dasein der Phantasie und der Kunst um ihrer selbst willen über alle Lehren der sozialen Erziehung und über allen Zwang, sie suchten die Welt in der eigenen unruhigen Persönlichkeit zusammenzufassen und jagten dem trügerischen Ziel der Originalität um jeden Preis nach.

Genau so schwankend und unbeherrscht wie ihre Gedanken und Empfindungen war ihr Ringen um deren Ausdruck. Er sollte aufrichtig, unmittelbar und inspiriert sein. Es entsprach dem Wesen der alle Kunstarten umfassenden Bewegung, daß sie sich eine Errungenschaft der abendländischen Romantik, die Synästhesie, die Erweiterung des Bereichs der dichterischen Ausdrucksmittel durch musikalische, malerische, plastische Züge zu eigen machte und die einzelnen Künste einander näherbrachte. Théophile Gautier hatte dabei Pate gestanden. Rovani verdient deshalb der „maestro e donno della Scapigliatura" genannt zu werden, weil er die Theorie von der innigen Verwandtschaft der Künste aufstellte, im Dichter den musikalischen und malerischen, im bildenden Künstler den musikalischen und historischen Zügen nachging und in seinen Romanen selber mit Worten zu malen suchte[7]. Wie Gautier mit Worten malte und dekorierte, wie E. T. A. Hoffmanns dichterisches Erlebnis aus der Musik quillt, so begegnen wir bei der Scapigliatura mehreren Doppelbegabungen, bei denen jeweils die beiden Künste untereinander Anleihen machen: Praga und Camerana waren Maler

7. Wir begnügen uns hier mit diesem Hinweis und verweisen auf Piero Nardis Buch „Scapigliatura" (Bologna 1924), in dem die Synästhesie einen wichtigen Gesichtspunkt darstellt; für Rovani vgl. besonders das Kapitel „Il principio della affinità delle arti", S. 37—56.

und Dichter, Boito dichtete und komponierte[8], Camillo Boito war Architekt, Kunstkritiker und Novellist.

Vielleicht war eine solche Belastung für die müden Erben des Risorgimento zu groß. Jedenfalls reichte ihre schöpferische Kraft nicht aus, das eigene Ideal in einer der beiden Künste ins Werk umzusetzen, und das war ihre Tragik. Ihre innere Gebrochenheit stand mit ihrem revolutionären Gebaren in dem gleichen widernatürlichen Zusammenhang wie bei Musset oder bei Verlaine. Keiner war ein klassisches Formgenie wie Baudelaire, das sich aus dem Leiden an der Dinglichkeit in die Schönheit der Form hätte retten können. Am Bewußtsein von der eigenen Unzulänglichkeit, über die sie sich, echt romantisch, selbstquälerisch Rechenschaft ablegten, im Gegensatz zur unerreichbaren Höhe des erträumten Ideals und an der Unmöglichkeit, sich in das allzu nüchterne Leben zu finden, zerbrachen gerade die stärksten Begabungen der Scapigliatura und fanden ein tragisches, verfrühtes Lebensende, wenn sie nicht gar, wie die S. 23 erwähnten Dichter, selbst den Schlußstrich unter ihr Leben zogen: Praga ging 36-jährig an seiner alkoholischen Leidenschaft zugrunde, und Tarchetti wurde 28-jährig von der Schwindsucht hinweggerafft.

Für diese rebellische und dabei gebrochene Haltung fanden sie in der italienischen Literatur kaum Vorbilder. Als fremd empfanden sie sogar den herrlichen Sänger des Schmerzes, Leopardi, weil sich ihm das Leiden an der Wirklichkeit zu herrlich ausgewogenen Kanzonen und Oden rundete; dieses Heldentum stillen Duldens lehnten sie als sentimental ab, während es ihnen verbunden mit stolzer Bejahung des Schmerzes bei Alfred de Vigny besser zusagte. Überhaupt trieb sie die Abneigung gegen den herrschenden Zeitgeschmack und gegen die Tradition der moralischen, katholisierenden, vaterländischen italienischen Romantik zu ausländischen Vorbildern und zur Aufnahme dichterischer Motive aus dem europäischen Geistesleben der letzten fünfzig Jahre: bei Hugo fanden sie geballte Gestaltungen aus der Menschheitsgeschichte und groß-

8. An Doppelbegabungen zwischen Dichtung und Musik zählt Kurt Wais, *Symbiose der Künste* (Stuttgart 1936), folgende auf: Schumann, Weber, Cornelius; Dame Ethel Smith, Pfitzner; Rousseau, Schubert, Grillparzer (Seite 17/18).

artige plastische Bildeindrücke, und der „Parnasse" gab ihnen die äußerlich leidenschaftslose Gegenstandsdichtung; Jean Paul zeichnete in musikalischer Formauflösung die bürgerliche Welt, die unvermutet von dämonischen Blitzen durchzuckt wird, und Hoffmann bot das Beispiel eines Genies „in der Maske des Wahnsinns und des Narrentums"[9] und „den Realismus der Leidenschaft, die sich doch nie genügt, sondern immer dazu ein Idealbild engelreiner Unschuld beschwören muß, das allein Phantasie und Künstlertraum beflügelt"[10]. Am liebsten suchte die Scapigliatura ihre Anregungen bei bizarren oder übelbeleumundeten Dichtern, die sich gegen die herrschende Gesellschaftsordnung auflehnten: Musset hatte sich mit aristokratischem Spott über die sittlichen Vorurteile erhoben, Baudelaire verherrlichte die Welt des Lasters, vor der man bisher die Augen verschlossen hatte, Heine hatte mit beißendem Hohn alle positiven Werte Europas zersetzt und sie als Schwäche und Unaufrichtigkeit gebrandmarkt, England hatte mit Lord Byron die nie befriedigte Heldengestalt geliefert, und der Amerikaner E. A. Poe machte aus Gespensterwelt und Wirklichkeit ein dichterisches Chaos, aus dem geniale Funken der Bildgestaltung und Klangschöpfung sprühten.

Für die Nachwelt und für die Literaturgeschichte ist die Scapigliatura weniger durch ihre künstlerischen Leistungen und durch ihre zahlreichen fehlgeschlagenen Versuche wichtig als durch ihre kritischen und ästhetischen Gedanken, durch stoffliche Bereicherung und durch manche seltsamen Ausdrucksformen. Dem Naturalismus standen alle Scapigliati, zum mindesten vorübergehend, nahe, bei ihm landete nach der Überwindung des Zwiespalts zwischen Wirklichkeit und Phantasie Carlo Dossi, der als pessimistischer Humorist begonnen hatte. Unter bewußter Abkehr von der Balladenmode mittelalterlicher und abenteuerlicher Stoffe begannen Praga und Camerana den kleinen Mann aus dem Volk und alltägliche Begebenheiten in den Kreis der Dichtung einzubeziehen. Sie wandten ihre Aufmerksamkeit den Handwerkern, Putzmacherinnen (vgl. die „grisettes" der Pariser Bohème), Bauern, Landgeistlichen

9. Richard Benz, die Deutsche Romantik. Leipzig 1937, S. 346.
10. Benz, a. a. O., S. 338.

und ihrem bescheidenen Alltag zu[11]. Emilio Praga fühlte sich bei einfachen Landleuten und Mönchen zuhause und schilderte Züge aus ihrem Leben[12], Betteloni besang seine Studentenliebe, eine Putzmacherin, und ihren kleinen Wirkungskreis, und Aurelio Costanzo verherrlichte *Gli eroi della soffitta.* Solche Bestrebungen mochten es dem jungen Verga, der die Welt der Ärmsten zu schildern unternahm, erleichtern, sich mit der Stoffwelt der Scapigliatura zu befreunden. Gleichzeitig wurde durch solches Mitgefühl einerseits die soziale Dichtung und andrerseits die leise, impressionistische Lyrik der „Crepuscolari" vorbereitet. Ihnen kamen die Spätromantiker durch die Annahme von Verlaines Forderung nach „l'imprécis" nahe, indem sie den klassischen Umriß des sprachlichen Ausdrucks verwischten. Darum war ihnen auch der Futurismus verpflichtet: in Lucini, dem Nachzügler der einen und Vorläufer der anderen Bewegung, kam der in der ultraromantischen Dichtung und Ästhetik enthaltene Keim der Formauflösung zur Reife. Wir werden Gelegenheit haben, auch bei Boito auf solche in die Zukunft weisende Gedanken und Gestaltungen hinzuweisen.

4. Die romantische Ironie in Boitos Gedichten und Novellen.

Es war vor allem ein Erbstück der Romantik, das Boito der italienischen Lyrik und Schauspieldichtung vermitteln half und das bis in die jüngste Zeit wirksam geblieben ist: die „romantische Ironie"[1]. In den Augenblicken trostloser Verzweiflung wurde dem

---

11. Selbst ein symbolistischer Formkünstler wie Mallarmé verschmähte es nicht, in ausgelassenen Chansons Pariser Straßentypen, Händler und Handwerker, zu charakterisieren; vgl. Wais, Mallarmé, S. 383 ff.

12. Vgl. seinen unvollendeten Roman *Memorie del Presbiterio* und Gedichte wie *Vecchierelli al Sole, Amor di Crestaia* u. a.

1. Bei Fr. Schürr, Die ital. Literatur von 1870 bis zur Gegenwart, in „Die romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts" (Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft), wird einer ganzen Reihe moderner Dichter und Schriftsteller die „romantische Ironie" zugeschrieben: so Alberto Cantoni (S. 25), dem Crepuscolaro Guido Gozzano (S. 50), dem Humoristen Panzini (S. 59), dem futuristischen Dramatiker Enrico Cavacchiolo (S. 61), Pirandello (S. 64), Massimo Bontempelli, dem Begründer des „Novecento" (S. 67).

Jüngling die Nutzlosigkeit, „vanità", seiner letzten Zuflucht, der Phantasie, unerbittlich klar:

Carmi! poemi! liriche! ballate!
Drammi! odi! canzoni! . . .
Vanità! vanità! glorie sognate!
Perdute illusioni!
Non parliamone più; quelle rimorte
Poniam larve in obblio . . [2].

Stumpfte er in seinen Kritiken den spitzen Pfeil des weithin treffenden witzigen Urteils durch liebenswürdigen Humor ab und machte er in *Georg Pfecher* in launiger Weise den Dichter als *sartor d'imagini,* als Drahtzieher von Gliederpuppen, als Totenerwecker lächerlich, so brach die Ironie im Sinne der willkürlichen Aufhebung der Phantasieschöpfung im Ablauf einiger Gedichte durch. Der Dichter geht von einem toten, plastischen Gegenstand aus, aus dem sich die Vision gewesenen Lebens erhebt, um in resignierendem Scherz oder Spott zu enden. Ähnlich konzentrierte Musset, der die Romantik nicht mehr ernst nehmen und doch gefühlsselig schwärmen konnte wie kaum ein anderer, seinen Spott und seine Ironie gern am Schluß[3]. Bei Boito bricht das in den schwungvollen Flügen durch die Jahrhunderte vergessene seelische Fieber, der Zwiespalt, am Ende schlagartig durch, indem eine ironische Wendung den lyrischen Faden plötzlich abreißt. In *Georg Pfecher* knüpft der Dichter an diesen Namen und an die Jahreszahl 1507, welche er auf der Mauer eines Regensburger Klosters eingekritzelt sah, die Schau der deutschen Reformationszeit und rätselt am Schicksal des unbekannten, vielleicht bedeutenden Mönches herum, der diesen Namen trug. Aber am Schluß wischt er alle Eindrücke von Größe und Ruhm durch die wegwerfende Bemerkung aus: vielleicht warst du, Mönch, gar kein Dichter, Prophet oder Erfinder, sondern einfach ein — Kopist. Im *Torso* verfolgen wir das Schicksal einer Venusstatue, die von einem Griechen aus Marmor geformt wurde; später geriet sie nach Rom, wo sie erst angebetet,

2. *A. E. Praga.*

3. Vgl. die traurig-komische Moral von *Les Marrons du Feu,* den prosaischen Abschluß der *Ballade à la Lune, La Mi-Carême, Sur la Paresse,* das Sonett *Béatrix Donato* u. a.

dann verhöhnt und verstümmelt wurde, und schließlich landete der Torso im Louvre, wo ihm nun die schlimmste Gefahr droht: *Il restauratore.* In *Ad una mummia* wird einer Mumie Schicksal in die ferne Vergangenheit zurückverfolgt; sie ist durch die pietätlose Wissenschaft zum Weiterleben verurteilt und wird im Museum zur Schau gestellt, aber am Tage des jüngsten Gerichtes wird sie den Glaskasten durchbrechen. Besonders unsanft werden wir am Schluß der *Lezione d'Anatomia* aus der Illusion gerissen: der Dichter flucht der Wissenschaft, die den Körper eines schönen Mädchens als anatomisches Zweckmittel verwendet, und während der Professor ihre Leiche seziert, spinnt der Dichter seine Träume über dies reine Mädchen, bis der Chirurg in ihrem Leib einen dreißig Tage alten Fötus entdeckt.

Voraussetzung zu solchen Illusionszerstörungen ist, daß der Dichter das Recht der frei waltenden Phantasie gegenüber den von ihm geschaffenen Gestalten in Anspruch nimmt. Das tut Boito und nähert sich damit der „Ironie" im Sinne der deutschen Romantiker Schlegel und Tieck. Der Dichter, der so hoch stehen soll, daß er mit dem Stoff spielen kann, vermag die Gestalten seiner Phantasie auch wieder aufzulösen. Boito, der die deutsche Literatur in ihren Hauptwerken kannte, lernte diese Illusionsstörung, derer sich auch Brentano und Hoffmann bedienten, diese Auflösung des Lyrismus in Hohn und Alltäglichkeit in ihrer schärfsten Ausprägung, nämlich bei Heinrich Heine kennen; dieser wirkte auf Italien mehr durch seine Spottverse als durch seine volksliedhaften Liebeslieder. Heine reißt oft schon im Verlaufe des Gedichtes den Leser durch irgendeinen prosaischen Ausdruck aus der Phantasiewelt[4]; Boito durchbricht den Ernst nur einmal mitten drin, in dem Gedicht *Poichè ho l'anima cupa e sbigottita:* das Antlitz der Geliebten haucht ein „Gähnen" aus; sie, die einer traurig-ernsten Madonna glich, hatte wohl ihren Heiligenschein im Wagen liegen lassen! Sonst entlädt er die eigene Enttäuschung und den aufgespeicherten Hohn ganz am Schluß, in den allerletzten Versen; auch mit solcher Ballung des ätzenden Spottes in einer Schlußpointe war Heine, z. B. in der

4. Der Nordwind, „platt auf dem Bauch" in *Die Nacht am Strande,* wo wir auch die komische Schlußwendung finden; oder „Auf dem glänzenden Butterbrote" in *Der Gesang der Okeaniden,* u. a.

Prinzessin Ilse, in *Seegespenst* oder in *Untergang der Sonne* vorangegangen. In der italienischen Literatur machte sich neben Praga, der darin wie Boito Heineschüler war, Olindo Guerrini diese Illusionsstörungen zu eigen; aber man darf deshalb Boito nicht als seinen Vorläufer bezeichnen, da unserem Dichter die Gewöhnlichkeit und Unanständigkeit von Guerrinis Lyrik vollständig fehlt.

Aber es ist nicht so, daß die Ironie den Dichter unversehens bei der ernsten oder liebevollen Betrachtung der Dinge überfällt; nein, die „Überraschung" ist von Anfang an erwogen und vorbereitet und krönt den planvollen Aufbau des Gedichtes wie die Spitze einer Pyramide, die, plötzlich auf den Kopf gestellt, zusammenbrechen muß. Darum wirken diejenigen Gedichte aufrichtiger, bei denen von vornherein die Antithese zum Scherz gemacht war. Schon im *Georg Pfecher* lassen manche burlesken Wendungen über den ironischen Sinn keinen Zweifel, z. B.:

Le madonne di Mèckenen
Ti tentavano al male.

Humor, Wortspiel, schalkhafte Huldigung an eine Dame im Volksliedton zeichnen das Liedchen *Poesia e Prosa* aus; es fängt an wie ein Stornello mit dem Vergleich der Dame mit einer Blume und redet sie als Farbe, Wohlgeruch, prickelnden Geschmack, Orgelhymne und heißen Südwind an, wobei der Dichter den Scherz auf sich selbst wendet: die Geranienblüte würde er im Knopfloch tragen, über den Geruch würde er niesen müssen, den Likör würde er herunterstürzen, für den Lobgesang der Orgel würde er den Blasebalg treten und für den Südwind die Windmühle abgeben. Der Sinn der Allegorie ist: Siete la Poesia ed io sono la prosa. So schickten sich Humor und Ironie an, dem Zwiespalt den Ernst zu nehmen, in den ihn zunächst noch das Beispiel der Freunde hineinzwang.

Die „romantische Ironie" sieht Piero Nardi auch in den Novellen *L'Alfier nero* (1867) und *Iberia* (1868) am Werk[5]. Die erste ist eine durchaus ernste Erzählung von einer Schachpartie zwischen einem Amerikaner und einem Neger in einem Schweizer Kurhotel. Die beiden Helden, und damit die beiden Rassen in ihrem unver-

5. Nardi, Scapigliatura. Bologna 1924, S. 184—186.

söhnlichen Kampf, werden durch die Gegenüberstellung ihrer so entgegengesetzten Bewegungen, nebensächlich scheinenden Züge, ihres Spielaufbaus und ihrer Kampfweise lebendig dargestellt. Die aus einem Gespräch der Hotelgesellschaft hervorgegangene Partie zwischen dem berühmten Schachspieler, der beim Kampf um die Freiheit, Gleichberechtigung und Erziehung der Neger ihre geistige Unterlegenheit kennengelernt hat, und dem schüchternen Schwarzen nimmt allmählich die Leidenschaft der Spieler derart gefangen, daß die einfache Handlung zu epischer Schicksalhaftigkeit aufsteigt. Um so überraschender wirkt nach der Katastrophe — nicht der Schwarze, sondern der lange überlegene Weiße verliert die Partie, und er, der vorher der schwarzen Rasse die unbeherrschten Instinkte vorgeworfen und in ihr nur „la bestia" gefunden hat, verliert die Fassung und schießt den Schwarzen im Zorn nieder — die Schlußwendung, das komische Bild des Amerikaners, der seither durch die Wahnvorstellung des schwarzen Läufers alle Partien verloren hat und ins Elend gesunken ist: „In questi ultimi anni povero, abbandonato da tutti, deriso, pazzo, camminava per le vie di New-York facendo sui marmi del lastricato tutti i movimenti degli scacchi, ora saltando come un cavallo, ora correndo dritto come una torre, ora girando di qua, di là, avanti e indietro come un re e fuggendo ad ogni negro che incontrava"[6]. Hier geht Nardi zu weit, wenn er dem Verfasser die Absicht unterlegt, er habe den Leser durch die nur scheinbare Ernsthaftigkeit irreführen wollen. Wohl berührt uns die Schlußwendung seltsam, zerstört aber nicht den inneren Zusammenhang der Erzählung. Die in den Gedichten so stark hervortretende Spannung zwischen Phantasie und Wirklichkeit scheint hier ausgeschaltet, weil sich Boito des verstandesmäßigen Charakters seiner Erzählung bewußt ist.

Einheitliche Stimmung, und zwar die eines unmöglich ernst zu nehmenden Märchenlandes, durchzieht die Novelle *Iberia:* die am Ende ihrer Glanzzeit dargestellte spanisch-romantische Ritterwelt ist allein schon durch die Ironie zum Untergang verurteilt, nicht anders als Tiecks Märchenwelt. Prinz und Prinzessin, die letzten Sprößlinge des spanischen Königshauses in einem absichtlich unbestimmt gelassenen geschichtlichen Zeitraum, tragen die

6. Novelle, Napoli 1920, S. 24.

allzu schwere Last der spanischen Herrscheridee. Die höfische Sprache, der Fürstenstolz, der Königsornat der Fürstenkinder, all das steht im Gegensatz zu ihrem kindlichen Liebesspiel. Die Gestalten, die die Idee verkörpern, und die Idee klaffen auseinander. Diesen Mangel fühlte Boito selbst und suchte im letzten Abschnitt die Bedeutung der Novelle deutlich zu machen; aber das Auftreten der Revolutionäre, die nach Königsblut lechzen und die seit fünfzig Jahren verwesenden Leichen der Königskinder auffinden, verwirren nur noch mehr den Sinn des Symbols.

Diese beiden Erzählungen und eine spätere, *Il trapezio*, sind „drei Ausgeburten der Phantasie, die vom Verstand" nicht „zerstört"[7], sondern überwunden werden, wobei in der letzten die überlegene, illusionslose Weltbetrachtung errungen ist.

5. Beziehungen zu Baudelaire und zum Realismus.

Aber bis zu solcher Höhe war ein weiter, dornenvoller Weg, den der Held des *Trapezio* wie sein Schöpfer noch zu gehen hatte. Zunächst überwog noch der zersetzende Hohn den verstehenden Humor, die krächzende Stimme der Auflehnung übertönte die heitere Weise des Ausgleichs und Verzichts. In Augenblicken höchster Verzweiflung tat sich dem Jüngling die Flucht ins Teuflische, Tierisch-Grausige auf:

E non trovando il Bello
Ci abbranchiamo all'Orrendo.

Das ist nicht die Verteidigung des Häßlichen und Grotesken als eines Teiles der Wirklichkeit und damit eines unentbehrlichen Bestandteils der Dichtung wie in Hugos *Préface de Cromwell*, sondern der Dichter, der das Schöne nicht findet, klammert sich aus Verzweiflung an das Abstoßende. Sein und der ganzen Scapigliatura

---

7. So meint Nardi. Im plötzlichen Abbruch des *Trapezio* sieht er die willkürliche Ironie walten: der Dichter wurde im Bewußtsein von der Nichtigkeit alles dichterischen Erfindens eines Tages des Spiels — denn es ist nur ein Spiel! — müde. Aber dieser Auffassung widerspricht die gründliche, ernste Handlungsführung und das Fehlen grotesker und scherzhafter Anklänge. Eher könnte man das Gefühl der Nichtigkeit und der Selbstqual in den Novellen seines Bruders Camillo finden.

großes Vorbild darin war Charles Baudelaire, bei dem das Schauderhafte, Makabre, Vermodernde in vollendeten Versen gestaltet war. Baudelaire verabscheute eigentlich die Verwesung, das Laster, den Tod (den Spleen), und kam doch aus einer Verkehrung des Schönheitsideals nicht davon los; indem er diesen Nachtseiten des Lebens seine herrliche Sprache lieh, hat er sie modern gemacht und den herrschenden Geschmack revolutioniert. Zu dieser leidenschaftslosen Höhe der Gestaltung schwang sich Boito nicht auf. Wie viele andere Nachahmer, nahm er nur den Stoff, nicht aber den Geist der Baudelaireschen Dichtung in sich auf. Die italienischen Verehrer des Meisters der *Fleurs du Mal* gingen soweit in der Baudelairemode, daß sie nach seinem Vorbild in der Umnebelung durch Rauschgifte verstärktes dichterisches Erleben und Schauen suchten. Eine späte Äußerung Boitos gibt uns darüber Aufschluß[1]: „Quand j'étais jeune et Baudelairien, j'avais dressé mes nerfs aux joies du haschisch." Aber er besaß nicht die überreizten Nerven und Sinne des Franzosen, seine gesunde Natur ließ sich durch solche Gifte nicht kitzeln; er gab das Haschischrauchen nach wenigen Tagen auf, da er das Gift nicht vertrug und keinen Genuß daran fand, bereute aber auch später nicht, es einmal versucht zu haben: „leurs figurines (du canabis india et de la fée morphine) sont ravissantes! et l'éternité qu'elles habitent! Une fois dans la vie il faut avoir vu ça"[1].

Da es ihm innerlich mit der perversen Ästhetik nicht ernst war, verfiel er dann einer satanischen Schauerromantik, wenn das Lasterhafte und Grausige nicht durch sein Eigenstes, die grotesk-komische Bild- und Klanggestaltung, gewürzt war. Die Kapitel der Märchenfabel *Re Orso,* wo der heitere Märchenton fehlt, enthalten darum nicht wenige Züge des europäischen Verfalls der Romantik ins rein Stofflich-Abstoßende: häßliche Dämonen und Kobolde spuken durch ein phantastisches Mittelalter; scheußliche, ekelhaft riechende Tierleiber wälzen sich herum. Hier hat sich Boito Baudelaires Poetisierung des Geruchssinnes zunutze gemacht. Eine klebrige Schlange bewacht den Harem des Königs, der dorthin aus dem Zwinger den

1. In einem Brief an Camille Bellaigue, 17. Okt. 1908. Der Brief befindet sich im Mailänder Museo della Scala.

Gestank der Panther (1865: der Löwinnen) mitbringt[2]. Die luxuriöse, schwüle Boudoirluft mit ihren betörenden Düften und wertvoll schimmernden Metallen hat, wie all diese Requisiten von Baudelaires krankhaft verfeinerter Luxuswelt der sublimierten Sinnlichkeit — die Fremdwörter drängen sich hier auf — einen verdorbenen, übelriechenden Beigeschmack. Die Verbindung des Wild-Animalischen mit dem Raffiniert-Sinnlichen, von Frauenschönheit und Raubtiergestank, die Mischung von erregender Sinnlichkeit und sphinxhafter Unbeweglichkeit bei der „belle dame sans merci"[3], all das gehört dem Niedergang der Romantik an, dem die meisten Künstler von Delacroix und Musset bis d'Annunzio gelegentlich verfielen. Es war die negative Seite des heraufziehenden Realismus, der auch Boito manchmal opferte, von der er aber schon 1864 in seiner Zeitschrift „Figaro" deutlich Abstand nahm[4]. Hier bekämpft er die falsche Auffassung, die die sogenannten „Idealisten" von der neuen Schule haben: „E sarà un'arte malata, vaneggiante, al dire di molti, un'arte di decadenza, di barocchismo, di razionalismo, di *realismo* ed ecco finalmente la parola sputata." Boito sucht den Begriff des Realismus, der so alt ist wie die Menschheit, von diesen Schlacken zu reinigen: „Questi idealisti candidi e beati devono avere una assai triste idea di ciò che di reale v'ha sulla terra per

---

2. Den Panther in der Königsburg hat Boito vielleicht auf dem Bild „La Mort de Sardanapal" von Eugène Delacroix, dem Maler der Spätromantik (1827) gesehen. Das Weib und das Raubtier, das ist eine beliebte Zusammenstellung in der Dichtung des Sanatismus und Exotismus: Cazalis' düstere Schöne (Reine d'Orient) lebt zwischen Löwen und Schlangen; Mendès macht sie zur kalten Liebesgöttin Panteleia, die ein Löwe vergebens anfleht; Mallarmés Hérodiade schreitet hüllenlos durch einen Löwenzwinger (zur Geschichte dieses Motivs vgl. Wais, Mallarmé, S. 112); in Pierre Benoits Roman „L'Atlantide" ist ein Gepard das Lieblingstier der Königin (Ausgabe Paris 1919, S. 178 ff.).

3. Boitos Oliba gerät allerdings als reine, unschuldige Jungfrau in die verdorbene Hofluft, was den Kontrast noch erhöht.

4. In einem Artikel in N. 5, wo er sich gegen die Polemik des Manzonianers Emilio Treves verteidigt. Der Artikel ist mit „La Direzione" unterzeichnet, und somit käme als Verfasser auch Praga in Frage; aber da dieser damals noch, anders als Boito, gegen Manzoni eine eindeutig ablehnende Haltung einnahm, hat A. Cortella, A. Boito e E. Treves, Lettura, 1. Sept. 1923, wohl recht, wenn er, sich auf die feine Mäßigung dieses Aufsatzes stützend, ihn Boitos Feder zuschreibt.

schifarsene tanto (eppure v'hanno delle dolci realtà) ed usano fare un matto garbuglio di questa parola con materialismo, epicureismo, sadduceismo e simili lordure." So wehrt er sich gegen die Gleichsetzung von neuer Schule, Scapigliatura, mit seelischer und künstlerischer Krankheit — wurden doch die jungen Ultraromantiker damals von der konservativen Mehrheit einfach „gli ammalati" genannt.

Eine solche gesunde Anschauung verleugnet sich auch bei manchen Gedichten nicht, deren Gegenstand eigentlich am meisten Abscheu vor der Wirklichkeit erregen müßte. Dem toten Mädchen der *Lezione d'Anatomia* hätte er lieber die Friedhofsruhe gegönnt als diese grausame Marter unter dem Seziermesser. Ein Anflug von „gesundem Naturalismus"[5] kennzeichnet das Gedicht *A una mummia* (1862), die er im Ägyptischen Museum in Turin gesehen hat. Neben Gautiers *Roman d'une Momie* ist eine Berührung mit Baudelaires Meister Edgar Allan Poe möglich, der am intensivsten Beziehungen mit der Welt der Toten herstellte. In seinem gespenstisch-komischen *Gespräch mit einer Mumie* in den *Grausigen und humoristischen Erzählungen* wird eine Mumie durch den elektrischen Strom wieder zum Leben erweckt, beklagt sich über die Ruhestörung und über die Ehrfurchtlosigkeit der modernen Gelehrten — hier wird die Nähe zu Boitos Gedicht deutlich — und beantwortet die neugierigen Fragen nach den unerhörten Kulturleistungen der alten Ägypter. Die Stimmung des medizinischen Hörsaals und des Altertumsmuseums hat Boito gemeinsam mit Praga erlebt, von dem Gedichte mit ähnlichen Klängen stammen; dort lernten beide den Zweifel an der Wissenschaft:

Boito:	Praga:
Con quel cadavere	Eccoti, o laido sgorbio
(Steril connubio!	Del poeta celeste!
Sapienza insana!)	Dalla tua fiala il dubbio
Tu accresci il numero	Sbuffa le sue tempeste.
Di qualche dubio,	Gramo corpuccio viscido,
Scïenza umana!	Tappato in sempiterno,
	Tu miagoli lo scherno
	Che il Caso all'uom creò![6]

5. Croce, a. a. O., S. 263/4.

6. Boito, *Lez. d'Anatomia*, Praga, *A un feto*, in *Penombre* (1864).

Boito ist empört über die pietätlose Verewigung und Schaustellung des toten Körpers, dem es das Naturgesetz bestimmt hat, sich in Staub aufzulösen, nicht als Objekt der gefühllosen Wissenschaft zu dienen und sich als Museumsstück von einer neugierigen Menge begaffen zu lassen. Diesen Gedanken hat er, wie Croce nachgewiesen hat[7], einem Gedicht von Louis Bouilhet in den „Festons et Astragales" entnommen, wo die Mumie die Menschen verflucht, die mit künstlichen Mitteln den Leichnam dem Weg allen Fleisches entziehen und ihn zu unbeweglichem Verharren zwingen, so daß er sich nicht in die unendliche Vielfalt des Lebens auflösen kann. Aber während der Parnassien durch das ganze Gedicht hindurch die Beschreibung abwandelt, knüpft Boito an das tote Wesen sehnsüchtig-schwungvolle Phantastereien, in denen es in seiner ehemals lebendigen Gestalt vor uns aufsteigt und ein üppig duftender exotischer Hauch die muffige Museumsluft verdrängt. Die „impassibilité" der Parnassiens erschöpft sich in beschreibender Gegenstandsdichtung[8]; Boito geht wohl auch von einem plastischen Gegenstand aus oder von einem ganz objektiven Sinneseindruck, nimmt aber innerlich am Schicksal seiner toten Helden, sei es eine Mumie oder ein Torso oder ein unbekannter Mönch oder eine anatomische Leiche, lebhaften Anteil, beklagt und beweint sie und schreibt ihnen die bizarren Züge und Handlungen zu, die dem ganzen Gedicht dann wieder seine Berechtigung nehmen. Das ist romantische Willkür, noch nicht realistische oder gar naturalistische leidenschaftslose Wirklichkeitstreue.

6. Natur, Landschaft, Antike.

Dagegen steht er in seinem Naturerlebnis den Parnassiens nahe. Boito hat zur Natur kein inniges Verhältnis; ein stoffliches Interesse, das bei den Naturalisten dann geradezu zu einem wissenschaftlichen wurde, verbindet ihn mit ihr. Wenn überhaupt eine Landschaft beschrieben wird, soll sie den Hintergrund für den Helden[1] oder für weltweite Gedankengänge[2] abgeben. Am ehesten noch

7. A. a. O., S. 263/264.

8. Das Musterbeispiel: Sully-Prudhommes *Vase brisé.*

1. Z. B. der Ritt Estebanos durch Spanien am Anfang der *Iberia* oder die schattenrißartigen Landschaften im *Re Orso*, S. 101, 112.

2. Z. B. die Wiese mit den kleinen Naturwesen in der *Contemplazione*, die Fliege, die mit dem „menschlichen Insekt" verglichen wird.

beschwört er exotische Landschaften mit tropisch heißen Düften, angeregt durch Baudelaire, der sie allerdings mit Gesicht und Geruch wirklich in seine Anschauung aufnehmen konnte[3], während Boito bei sehnsuchtsvoller, aber vager aneinanderreihender Evokation stehen bleibt:

O fumo degli olibani!
O roride nepenti!
Ombria profonda e placida
De'patrii monumenti![4]

Auch Griechenland erscheint ihm in fremdländisch-sinnlichem Schimmer, wie Baudelaire und den Parnassiens. Wie der Flaubert der „Salammbô" hüllte er die ägäische Inselwelt am liebsten in das Wetterleuchten der zerfallenden Antike, in der die dionysische Nachtseite hervorbricht[5]. Wie so oft geht sein Interesse hier auf eine literarische Anregung zurück: er beschwört den Zauber der griechischen Inselwelt, ihre Berge und Lichtwirkungen, durch z. T. wörtliche Übertragung aus Archilochos, Ibykos, Sappho[6]. Wiederum werden ihre Schönheiten der Reihe nach aufgerufen:

O monti! o cime candide
Della serena Paro!
Brezze marine; tremulo
Irradïar del faro!
Autunni e primavere
Dell'erme tue scogliere!
Delle tue dolci dune
Albe! tramonti! lune![7]

Die Antike bleibt für Boito interessanter Stoff, mit ihrem Geist er-

3. Man denke an Gedichte wie *La vie antérieure.*

4. A una mummia (1862).

5. Auch Mallarmé zog die Verfallszeit der Antike an; vgl. Wais, a. a. O., passim.

6. Vgl. Nardi, S. 174; in den Anmerkungen, S. 315, bringt er zwei Beispiele aus dem *Nerone.*

7. *Un torso.*

füllt er sich nicht. Vor allem zieht ihn das orgiastische Rom der Kaiserzeit an:

Vivesti in mezzo al fremito
Dell'orgie e nei triclini
Dove fetea la nausea
Dei tracannati vini;[8]

Dieses Interesse weist voraus auf seine Tragödie *Nerone*, in der die Atmosphäre des dekadenten Rom, seines schauspielerhaften Kaisers und seiner sensationslüsternen Menge mit all ihrer verdorbenen und verfeinerten Sinnlichkeit eingefangen ist.

Aus diesem stofflichen Interesse für die Antike, aus der Neigung zur plastisch-dramatischen Gestaltung, aus den wenigen Stellen voll heiterer Ruhe in den Gedichten, aus des Dichters „lateinischer, humanistischer, mediterraner, plastischer" Natur sucht Giovanni Borelli[9] das Bild des reinen Klassizisten Boito zusammenzusetzen, in dem die romantischen Züge eine untergeordnete Rolle spielen; das scheint ein müßiges Beginnen, da in seinem Wesen, das allen stofflichen und gedanklichen Anregungen offen stand, Klassizistisches und Romantisches zu einer modernen Persönlichkeit zusammenfloß. Diese beiden Ströme hält Borelli ihrem Ursprung nach auseinander, indem er Boitos Hang zu klar umrissenem Ausdruck und die spätere Klärung der Gegensätze seiner italienischen Abstammung durch den Vater zuschreibt, und andrerseits die Zerrissenheit, die ziellosen Sehnsüchte, die wilden, phantastischen Märchengestalten des *Re Orso* auf den „nordischen" Einfluß durch das slawische Blut seiner Mutter zurückführt.

7. Märchendichtung eines plantastischen Mittelalters (Re Orso), Überwindung der Balladenmode.

Dieser romantische Gegenstrom gegen romanische Formenklarheit macht sich nun bei dem 23-jährigen Luft. Der Dichter, dessen äußerliches, stoffliches Interesse über den Dingen steht, und der am liebsten selbstgeschaffene Marionetten bewegt, läßt einmal der am Scherzhaft-Dämonischen sich entzündenden Phantasie freien

8. *Un torso.*
9. Linee dello spirito e del volto di A. Boito, Milano 1924.

Lauf, so daß sie sich in einem entfesselten Mittelalter austoben kann und alles ernsthafte Geschehen sich in wirbelnden Scherz und hüpfenden Rhythmus auflöst: im *Re Orso* (1865). An Stelle des zurückgedrängten Zwiespalts ringt sich Boitos bewußtes Interesse an der Form und an der Sprachmelodie los. Es ist nicht verwunderlich, daß der Dichter gerade in dem Werk, in dem er den quälenden Dualismus abschüttelt, seiner Neigung nach seltsamen metrischen Verbindungen und seiner Lust an sprachmusikalischen Versuchen freien Lauf läßt.

Zwar die Schau in Antithesen und das Überwiegen des Negativen bleiben auch im *Re Orso* die wesentlichen Grundzüge. Aber die Resignation, das Erschlaffen des schöpferischen Drangs, das Aufgeben des Kampfes gegen die geistige Trägheit als etwas Nutzloses, der Zorn gegen die trügerische Wirklichkeit, all das schwindet nach und nach. Boito singt nicht mehr den eigenen Leichengesang, sondern mit dem Bewußtsein von den eigenen dichterischen Möglichkeiten und ihren Grenzen, von den eigenen Schwächen und Vorzügen, das er etwa mit Tieck gemeinsam hat, richtet er seine Phantasie auf einen vom eigenen Ich abliegenden Gegenstand, da ihm die dualistische Weltschmerzdichtung jede Möglichkeit der Befreiung aus der Welt der Scapigliatura verschloß.

Das Bewußtsein über die eigenen dichterischen Gefühle und Gestaltungen haben wir schon angedeutet gefunden: im *Dualismo* — Pompeati nennt es mit Recht eine „cronaca lirica"[1] — und in den ironischen Schlußwendungen; auch bringt Boito oft seinen Dichterberuf, das Absichtliche, Verstandesmäßige seines Schaffens durch begriffliche Terminologie zum Ausdruck, der Stoff der Dichtung wird als ihr Inhalt verwendet: z. B. „in aspro carme immerso sulle mie labbra il verso bestemmiando vien"; „finzion fuggevole più che una stanza di quattro versi"; „la dolce canzon sul metro mio" usf. Pompeati sieht aus der Phantasie und dem Verstand, dem Bewußtsein über sich selbst, eine neue geistige Einheit bei Boito hervorgehen, eine verfeinerte Geistigkeit, die seine dichterische Welt mit neuen ironischen und mephistophelischen Zügen bereichert und so in einem einmaligen schöpferischen Augenblick *Re Orso* hervorbringt[2].

1. A. Pompeati, Arrigo Boito poeta e musicista, Firenze 1919, S. 39.
2. Pompeati, a. a. O., S. 40/41.

Re Orso, um das Jahr 1000 n. Chr. Tyrann von Kreta, wird von einem geheimnisvollen Schreckruf verfolgt, der jede Nacht im Garten ertönt: Re Orso — Ti schermi — Dal morso — De'vermi. Verzweifelt sucht er nach dem Störenfried und läßt auf den Verdacht des zwergenhaften Hofnarrs Papiol hin den Seehund und die Elster im Garten töten. Als bei einem Gelage Oliba, seine neue Geliebte, ihm einen Apfel darreicht, und aus diesem ein Wurm herauskriecht, muß auch sie sterben; gleichzeitig fallen ihr Haupt und des Wurmes vordere Hälfte. Aber die Stimme schweigt nicht, und so läßt der König nacheinander seine zwölf Grafen, ja seinen ganzen Hofstaat enthaupten und als letzten den Henkerskoch Trol sich selber töten, bis er schließlich allein durch die Welt irrt, gejagt von jenem schicksalhaften Ruf. Im Alter von 150 Jahren stirbt er, nachdem er einem als Mönch verkleideten Teufel gebeichtet hat. Nach seinem Tod macht sich der Wurm auf, den der König beim Festmahl geköpft hat, der aber unverwüstlich weiterlebte, und gelangt nach abenteuerlicher Reise zu Orsos Grab nach Paris. Er kriecht in den Sarg, nagt den Toten an und jagt ihn heraus; seitdem irrt re Orso, vom Wurm gebissen, in ewiger Unrast umher.

Äußerlich betrachtet wimmelt es im *Re Orso* von den üblichen romantischen Requisiten: blutige Tyrannen, boshafte Zwerge, riesige, tolpatschige Henker, Gespenster, Teufel in Mönchs- und in Rittergestalt, gezähmte Tiere, die Schicksal spielen, Schlangen, Wölfe, Hyänen, Hochzeitsszenen, verliebter Troubadourgesang unter dem Fenster der Angebeteten, ein Serail, Gelage, Blutbäder, Leichenbegängnisse, Gräber[3]. Das ist gerade die Stoffwelt der Ballade, die durch Berchets „Lettera semiseria di Grisostomo sul Cacciatore feroce e sull'Eleonora di G. A. Bürger" in Mode gekommen war und in der das italienische 19. Jahrhundert abenteuerliche Begebenheiten aus dem Mittelalter besang. Von den Verserzählungen eines Prati und Carrer unterscheidet sich *Re Orso* wie „la poesia dalla rimeria"[4]. Die erwähnten Dichter nahmen einfach die Volkssagen, so wie sie sie fanden, und setzten sie mit feierlichem Ernst in Verse; die metrische Form war das einzige, was sie als

3. Croce, a. a. O., S. 265.
4. Croce, a. a. O., S. 264.

Eigenes dazu gaben[5]. Boito macht aus dem abgedroschenen romantischen Plunder — als solcher mußte dem gegenwartsgebundenen Jahrzehnt die Stoffwelt eines phantastischen Mittelalters erscheinen — durch Scherz, Humor, Parodie, Lautmalerei, wunderliche Einfälle und durch Gestalten, die etwas Ernstes versinnbildlichen, etwas ganz Neues und Eigenes. Schon die Einreihung des *Re Orso* in eine bestimmte Dichtungsgattung bereitet Schwierigkeiten; der Dichter selbst nennt das Werk „fiaba", Fabel, Märchen, Legende. Dazu kommt noch das äußere Hindernis, daß *Re Orso,* zum Unterschied von Heines verwandtem komischen Tierepos *Atta Troll*[6], ständig das Versmaß wechselt, selbst innerhalb der einzelnen Kapitel. Auch die romantische Vermischung der klassischen Dichtungsgattungen Lyrik, Epos, Drama macht sich Boito zunutze; er wirft lyrische Stimmungsbilder, epische Beschreibungen und lebendige Dialoge wahllos durcheinander und erinnert dadurch in der Form an Nikolaus Lenaus dramatische Epen, besonders an seinen *Faust.*

Den Hauptreiz des *Re Orso* macht die scherzhafte Leichtflüssigkeit aus, mit der hier die Balladenmode überwunden wird, das „falso Medioevo", das dem Dichter von Dino Mantovani zu Unrecht als störender Fehler vorgeworfen wird[7], man lese etwa die Einleitung, die Akrostichen des Troubadours oder den grotesken Ausklang! Wir bewegen uns in einer vom Dichter geschaffenen Welt, wenn auch der Schauplatz auf der Landkarte zu finden ist; mit Zeit und Geschichte wird frei geschaltet, wenn auch die Jahreszahlen 1000 und 1120 genannt werden; aber wir nehmen die Anachronismen gerne in Kauf. In jene dunklen Jahrhunderte verlegte Boito am liebsten seine Phantastereien; so wird auch in der *Ballata dei tre tuoni* der Leser willkürlich auf die Jahreszahl 1111/2

---

5. Weit besser, weil aufrichtig und tief empfunden, gelangen Verserzählungen zeitgenössischer und vaterländischer Stoffe, z. B. Berchets *Profughi di Parga.*

6. Den Namen „Trol" hat Boito dem riesigen Knecht übertragen, während er den Hauptheiden zum Menschen machte, ihm aber den Bärennamen beließ.

7. Letteratura contemporanea, Torino 1906, S. 111—116; seine Empörung über Boitos Anachronismen vermögen Croce, a. a. O., S. 265, und Nardi, a. a. O., S. 314, nicht zu teilen.

festgenagelt[8]. Die genauen Zeit- und Ortsangaben sollen ja den humorlosen Spießbürger, dem Boito so gern das Bein stellt, narrend in die Irre führen.

Auch in dieser *Ballata* treten die konventionellen Balladengestalten auf: eine lockende Nixe und ein bleicher Minnesänger, dessen Liebe nach jahrelanger Probezeit erhört wird, als er endlich eine von ihr gesungene Melodie in der richtigen Tonart nachsingt; und glücklich entschweben die Liebenden über das Meer. Aber durch das musikalische Rankenwerk kommt etwas Spielerisches hinein, das den schwermutsvollen Ernst solcher Sehnsuchtsdichtung überwindet. Auch in einer *Ballatella* an Cletto Arrighi, deren Held ein buckliger Zwerg ist, nimmt der Dichter diesem Märchentyp die ihm sprichwörtliche Bosheit durch die seltsame Klangbildung und die scherzhaften Einfälle; diese prickelnde Schelmerei wird schon durch die anheimelnd-vertraulichen Verkleinerungssuffixe -ella im Titel und -iccio im Kehrreim *(rossiccio, ruvidiccio, arsiccio, posticcio)* angedeutet. Der Sohn des Jahrhunderts, das den Wunderglauben verlernte, konnte Legenden und Geistergeschichten nicht mehr ernst nehmen; aber vielleicht wählte er, wie die deutschen Romantiker, Märchen und Mythus, um den Sinn hinter den Dingen zu zeigen, wie wir noch am Wurm im *Re Orso* sehen werden.

Vor schablonenmäßigem Gespensterspuk hütet er sich. Zwar ist er in der kurzen Ballade *Castello antico* der romantischen Ruinenstimmung nicht entgangen, wo die vergangene Zeit, das entschwundene Burgleben angerufen und in Gegensatz zur jetzigen Stille dort gestellt wird. Die Stimmung ist zunächst ganz ähnlich wie in Victor Hugos *La Bande noire* in den *Odes et Ballades*. Beide zählen voll Sehnsucht architektonische Einzelheiten auf:

Boito: O fastigi! o torri! o mura!
Irti merli e snelli ogivi!

Hugo: O murs! ô créneaux! ô tourelles!

Beide Dichter träumen vom damaligen Leben, beide beschreiben den heutigen Schlaf der Ruinen:

---

8. Auch in dem von Marino Moretti, Le più belle pagine di Praga, Tarchetti, Boito (Milano 1926), S. 250, abgedruckten Versfragment, einer Randarabeske zum *Re Orso*, werden diese Jahreszahlen genannt.

Boito: Tutto sparve. Fra le archiere
Tesse il ragno le sue maglie,
Le falene a schiere a schiere
Sfioran l'orride muraglie[9]
E sul fosso asciutto e croio
Dorme il ponte levatoio.

Hugo: Aujourd'hui, parmi les cascades,
Sous le dôme des bois touffus,
Les piliers, les sveltes arcades
Hélas! penchent leurs fronts confus;
Les forteresses écroulées,
Par la chèvre errante foulées,
Courbant leurs têtes de granit;
Restes qu'on aime et qu'on vénère!
L'aigle à leurs tours suspend son aire,
L'hirondelle y cache son nid.

Bei beiden kommt der Dichter, um auf den Ruinen zu träumen. Aber was bei Hugo nationale Klage um das Entschwundene, Ehrfurcht und Ermahnung, Spott über die erbärmlichen Helden der Neuzeit, die Gräber- und Ruinenschänder der französischen Revolution, ist, wird von Boito zu einem spielerischen Vergleich abgeschwächt. Aber Boito hebt sich dadurch von der üblichen Balladentechnik ab, daß er nicht von der Gelegenheit Gebrauch macht, um Mitternacht die Geister der Toten zu kurzem Leben erwachen und zu einem Hexenreigen aus den Gräbern steigen zu lassen; diese Möglichkeit hätten ein konventioneller Balladendichter wie Prati oder ein poeta-professore wie Arturo Graf nicht ungenutzt vorbeigehen lassen[10]. Boito dagegen läßt die Toten in ihren Grabmälern

9. Vor Nachtfaltern und Fledermäusen hatte Boito einen unüberwindlichen Abscheu, der ihm auch die erhabene Stille einer Nachtwache im Feldzug von 1866 verdarb; vgl. auch die Stelle im *Re Orso*, S. 122:

in alto — fra le eccelse volùte
Danzan falène e nottole.

10. Auf den Spuren von Goethes genialem *Totentanz*, dessen diabolischen Schwung allerdings nicht ihre Gespenster, sondern Boitos Kobolde, sein Mephisto und seine Walpurgisnacht geerbt haben. Vgl. etwa Grafs *I monaci morti* oder *La spinetta* in *Dopo il tramonto* (1893). Baudelaires tiefsinniges, pessimistisches Gedicht *Danse macabre* steht ganz für sich allein.

unter den schweren Sargdeckeln den modernen Besuchern der Burg, jungen Dichtern und fröhlichen Mädchen, bei ihrem Tanz und Spiel staunend zusehen.

An Boitos *Castello antico* erinnert *Rovina*[11] von Arturo Graf. Aber schon in diesem Gedicht wird es klar, daß dieser Zeitgenosse Boitos (1848—1913), der von einem ähnlichen dualistischen Lebensgefühl durchdrungen und mit der gleichen romantischen Stoffwelt beschäftigt war, dem Konventionellen verhaftet bleibt; da er nicht wie Boito eine lebhafte Phantasie besitzt, fehlt seiner Dichtung der „poetische Akzent"[12]. Die tiefe Schwermut, die Hamletstimmung, die er als Schüler Leopardis zu gestalten sucht, hält ihn länger und fester gefangen als Boito, bei dem sich diese Jugendstimmung bald verliert. Drum steht er Graf im *Dualismo* noch am nächsten:

E noi viviam, famelici
Di fede o d'altri inganni,
Rigirando il rosario
Monotono degli anni,
Dove ogni gemma brilla
Di pianto, acerba stilla
Fatta d'acerbo duol.

Zahllose Strophen bei Graf drücken ähnlich den Weltschmerz aus, z. B. das Sonett *La fine e il fondo*[11]:

Sulle mie labbra avvelenate il riso
Per sempre inaridì; le dilettose
E pie menzogne che fiorîr nascose
Dentro il mio core hanno il mio core ucciso usf.

Boito mischt ihm sehr bald groteske Züge bei, wie er überhaupt durch seltsame Einfälle oder leise Übertreibungen gern das Lächerliche oder Verstiegene einer Sache bloßstellt. Wie er sich in der „Ballatella" *Luna fedel* im Volkston über die romantische Mondschwärmerei lustig macht[13], so gebraucht er lieber als tönende Sentenzen, deren Auswüchse bei dem sonst so verehrten Victor Hugo

11. In der Gedichtsammlung *Medusa* (1890).
12. Croce, Lett. della nuova Italia, 2. Bd., S. 262.
13. Das tat schon Musset in seiner *Ballade à la Lune*.

er in *Le foglie* zu ironisieren scheint, volksliedhafte Züge, um seinen Märchengestalten die lastende Schwere des Ernstes zu nehmen. Das Volkslied singt man, und man freut sich daran, aber die Söhne des späten 19. Jahrhunderts empfanden seine Wirkung nicht mehr so tief wie die echten Romantiker an seinem Anfang, Arnim und Brentano. Boito ist ihnen, wenn auch unbewußt, darin nahe. Er macht vom leicht sich verändernden Kehrreim des Volksliedes reichlich Gebrauch; er wandelt das Motiv ab „Wenn ich ein Vöglein oder Schmetterling wäre, flöge ich zur Geliebten"; er spricht, nicht anders als Tieck und Rovani, in seine Dichtung hinein, indem er in seinen „Balladen" das Publikum, die Kinder, Jungfrauen, Ammen, Greise usw. anredet.

Volkstümliche Sagengestalten regen ihn zu ähnlichen Schöpfungen an, nicht Berg- und Waldgeister, sondern Stadtkobolde; einmal bezeugt er es selbst: in der ersten, 1865 in der *Strenna italiana* veröffentlichten Fassung des *Re Orso*, die ausführlicher als die spätere ist, finden wir in dem Kapitelchen über den Zwergnarr Papiol den Hinweis auf die Quelle:

Vive ancora un piccinacolo,
Storto, rosso, gobbo, nano,
Che gironza pe' vïottoli
Di quest'ilare Milano;
Quel grottesco bambarattolo
(E il racconto è bell'e fatto)
Par la storia ed il ritratto
Del giullare Papiol.

Gemeint ist das Volkslied vom Mailänder Stadtzwerg „Piccinin", in dem der gleiche scherzhafte Ton herrscht. Auch der Held der Novelle *La Musica in piazza*, der Lautenspieler Barbapedàna, ist eine mit dämonischer Kraft begabte Sagengestalt des Mailänder Volksmundes. Mit solcher Vorliebe für volkstümliche Stoffe stimmt es überein, daß ihm die Tierszenen der Fabel[14] besonders gut gelingen.

Am liebsten versetzt er die seltsamen Märchengestalten ins Mittelalter, wo es am dunkelsten ist, denn dort kann die Phantasie

14. Z. B. der Wortwechsel des Wiedehopfs mit der Wölfin und der Hyäne in der Einleitung und am Schluß der *Cena* im *Re Orso*.

sich frei entfalten. Erst seit V. Hugo war eine groteske Schau des romanisch-gotischen Mittelalters möglich. Aber anders als der französische Menschheitsdichter erhob Boito keinen Anspruch auf geschichtlich genaue Rekonstruktion der dionysischen Nachtseite des Mittelalters. Auch kannte er neben dieser dämonischen grotesken Märchenwelt, in die er sich wie zur Erholung von anstrengenderer geistiger Tätigkeit zurückzog, das Mittelalter des Rittertums, dessen Ideale er ernst nahm und nach dem er sich als Jüngling aufrichtig sehnte. Diese romantische, rückwärtsgewandte Schau entzündete sich bei ihm wohl an der Beschäftigung mit der Troubadourdichtung, worauf die zahlreichen provenzalischen Zitate um 1865 hinweisen. Ja, die gestaltenreiche Ritter- und Legendendichtung scheint ihm eine mythische Schöpferkraft auszuhauchen. Er verherrlicht die Blütezeit des Rittertums als eine hoffnungsvolle Zeit, in der Glaube und Wissenschaft noch eine Einheit bilden, in der die drei Ideale „Iddio, la Dama, il Re“[15] eine neue Jugendzeit der Weltgeschichte heraufführen und alles auf den künftigen Fortschritt der Menschheit deutet. Die Handlung des *Re Orso* beginnt noch im finsteren Frühmittelalter vor 1000 und reicht bis zum ersten Aufdämmern der Renaissance, zum Erwachen neuer Lebensgeister, nachdem die Angst vor dem Weltuntergang vorüber ist *(Intermezzo storico)*. Dieser Schimmer wird zum strahlenden Leuchten im *Georg Pfecher*, wo Humanismus und Reformation mit ihren Denkern und Helden als krönender Abschluß des Mittelalters farbig, vielgestaltig und bizarr ausgemalt werden; freilich geht Boito ein tieferes Verständnis für den Sinn der Geschichte und die Fähigkeit eines Carducci ab, ein historisches Ereignis wie in einem Schlachtengemälde festzuhalten. In der Begeisterung verzeichnet er das Bild des Mittelalters; oder die Sehnsucht ist bereits so stark von wunderlichen Scherzen überwuchert, daß ein unklares Bild entsteht. „Beato“, glückselig *(Int. stor.)* ist der mittelalterliche Mensch gewiß nicht gewesen. Besser wird Carducci der italienischen Wirklichkeit gerecht, wenn er im *Commune rustico* stärker als das Rittertum die bürgerliche Seite, die naheliegenden Nöte und Bedürfnisse der

15. Hat Carducci vielleicht auch diese Stelle aus Boitos *Intermezzo storico* im Sinn, wenn er sich im *Intermezzo*, S. 526 der *Poesie*, über die Zeitschrift „Fanfulla“, den Schildträger dieser drei Ideale, lustig macht?

mittelalterlichen Gemeinde hervorhebt[16]. Boito sieht, wie die deutschen Romantiker, jene Zeit vom Schimmer der Poesie vergoldet, von Geistern durchbraust und von Liebeszauber durchwoben.

Diese romantische Sehnsucht nach der Zeit des Glaubens, der Liebe und des Rittertums, der Einheit von Glauben und Dichtung teilt er mit Praga. Dieser Gefährte seiner dichterischen Träume versenkt sich in der Einleitung zu der dem Freund gewidmeten geplanten Dichtung *Monaci e cavalieri*[17] in jene herrliche Zeit, sieht sich als weltvergessenen Mönch und den blonden Freund als umschwärmten Minnesänger; so würden sich Gebet und Gesang, Religion und Dichtung ergänzen:

> Mediteremmo insieme messale ed arpa,
> Cilicio e ciarpa.

Aber anders als Praga, der sich in diese Wunschbilder hineinsteigert, um dann plötzlich in die elende Wirklichkeit zurückzufallen, und dessen seelische „Brüche" durch Ironie nicht geheilt werden können, sieht Boito, der auf dem Wege zur unpersönlichen und daher nicht mehr eigentlich lyrischen Dichtung ist, mit wirklichkeitsnäherem Blick auch die düsteren und burlesken Seiten jener Zeit und erhebt sich dadurch über die eigene Sehnsucht:

> Genti balde e beate
> Ponean mente alle favole
> Dell'Orco e del Dimon,
> E piene il cuor di fate,
> Di sirene e di lèmuri,
> Facevano orazion.
>
> Tutto era gloria! il lezzo
> Forbìa dei negri secoli
> La guerrïeria età;
> E un fraticel d'Arezzo
> Strillava in cima agli organi
> Ut, re, mi, fa, sol, la.[18]

Manche Literarhistoriker, wie Mantovani und Nardi, sehen den Grund dieser Sehnsucht nach dem entschwundenen Mittelalter in einer Wahlverwandschaft; Boito trage in sich eine unbekannte Welt verborgen, die vulkanisch brodelt, aber nur selten zur Oberfläche durchdringt; ihre Kehrseite ist die unendliche Geduld, mit der er wie ein mittelalterlicher Mönch die tollsten Wortspiele ausknobelte, oder wie Dante und Petrarca, wenn sie sich vom ernsten Dichter-

16. S. 699 der *Poesie*.

17. Nur dieser „Prologo" wurde ausgeführt und erschien 1877 in *Trasparenze*.

18. *Intermezzo storico*.

werk erholen wollten. In solchen Stimmungen wird für ihn die Erprobung der eigenen dichterischen Fähigkeiten zum Selbstzweck; er turnt mit grotesken Gestalten und Reimen, wie z. B. in der Neujahrsballade an C. Arrighi, deren eigentlicher Zweck nach des Dichters eigenen einführenden Worten die Bewältigung des Reimes auf -iccio ist: „Caro Arrighi, vengo a darti il buon anno con una ballatella catramonacciata che salverà te e i tuoi lettori dalla malora per tutto il 1865. L'eroe della ballatella è un gobbetto rossiccio, che sbircia fuori ad ogni tratto sotto forma di ritornello. Sai come i gobbi, i gobbi rossi specialmente, sieno di lieto augurio sempre, e più ancora in questi giorni; spero dunque d'offrirti caro collega un forte talismano con questi miei versicoli. Noi scapigliati romantici in ira alle regolari leggi del Bello, prediligiamo i Quasimodi nelle nostre fantasticherie; ecco la causa del mio ritornello. Se vuoi sapere anche lo scopo, ti dirò che non è nè filosofico, nè politico, nè religioso; ho voluto semplicemente esercitarmi nella scabrosa rima in -iccio[19]."

Diese unumschränkte Freiheit des Formwillens, die mit Zeit und Ort und den selbstgeschaffenen Gestalten willkürlich schaltet — eine Errungenschaft der deutschen Romantik — ist für das damalige Italien etwas Neues gewesen. Die italienischen Romantiker verzichten sonst nie auf ein praktisches, moralisches oder kulturelles Programm, trotz aller theoretischen Verfechtung der künstlerischen Freiheit.

8. Der Grundgedanke des „Re Orso": Das Böse in der Welt ist übermächtig.

Aber soweit geht die Freiheit der Phantasieschöpfung bei Boito nicht, daß er einen gedanklichen Unterbau seines Märchens entbehren könnte. Denn ähnlich wie vielen Werken der deutschen Romantik entgegen ihren theoretischen Grundsätzen ein tiefer Ernst zugrunde liegt, so hat auch *Re Orso* einen gedanklichen Kern, der in dem Verhältnis zwischen König und Wurm begründet liegt. Davon kann uns auch die *Morale* der Fabel nicht abbringen, in der der Dichter jede ernsthafte Absicht ableugnet:

19. Cronaca grigia, 1. Jan. 1865.

Nè savio motto — nè aforismo dotto,
Nè sermo o perno — di morale eterno
Nessun ricerchi in me.

Sol lo strambo — quaderno — un ambo — o un terno
Può dar di botto — per chi giuoca al lotto.

Dunque ascoltate — l'ambo e il terno c'è:
Un boja e un frate — Un gobbo, un verme e un re.

Daß es Boito gelungen ist, die ernste Grundidee so hineinzuverweben, daß der Flug der Phantasie nicht gehemmt wird, daß sie der Handlung nicht aufgepfropft wirkt, darin besteht hier seine Leistung.

Der ernste Grundgedanke ist folgender: Das Böse als eine Naturgewalt im Menschen wird von einer stärkeren Macht, sei es das Böse ganz allgemein oder das bewußte, überlegte, ausgeklügelte Böse, das sich aus Satanismus und Dekadenz zusammensetzt, oder sei es der Tod, besiegt; Re Orso wird vom Wurm im Genuß gestört, erschreckt und schließlich aus der Grabesruhe gerissen. Über den symbolischen Gehalt dieser beiden Gestalten ist viel nachgedacht worden, und die verschiedensten Deutungsversuche lösten einander ab. Croce meint, Re Orso sei das Böse aus Naturtrieb und aus blutiger Laune, der Wurm sei der Tod, der über Sünde und Mord triumphiere[1]. Antonio Borriello sieht im König „il male assoluto" und im Wurm „il male relativo", das gleichzeitig der Grund für das Dasein des Guten sei; es berechtige nichts in der Fabel zu einer rein pessimistischen Auslegung, und dem Dichter, der gleichzeitig am *Mefistofele* arbeitete, habe der Endsieg des Guten vorgeschwebt[2]. Nardi glaubt, der Wurm verkörpere die Zeit, der die Guten (Oliba) wie die Schlechten (Re Orso) erliegen; er hält sich an des Dichters Wort über den Wurm: „Ei raffigura il tempo, si logora e rinasce"[3]. Pompeati läßt das Böse in Re Orso gegen ein stärkeres, unbegrenztes Böses, nämlich den Wurm, unterliegen; der Dichter, der sich damals in endgültiger Verneinung zu verlieren drohte, mußte die ganze Welt von diesem Bösen erfüllt

1. Croce, a. a. O., 1. Bd., S. 265.
2. Re Orso di A. Boito, Milano 1926; S. 51—58, S. 65—71.
3. Re Orso, S. 164. Nardi, a. a. O., S. 172.

sehen[4]. Man könnte diesen Deutungen noch andere hinzufügen, z. B. als Satire gegen die Kirche: Orso wird aus dem Grab herausgeholt, weil er seine Hauptsünde, die versuchte Tötung des Wurms, nicht zu Ende beichten konnte, und somit wäre der Wurm der unerbittliche Vollstrecker des katholischen Dogmas. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß diesem Märchen wohl ein weltanschaulicher, aber kein sittlicher und religiöser Gedanke zugrunde liegt: ein ernstes Wissen um die Nichtigkeit des menschlichen Seins und um die Macht des Bösen in der Welt. Der philosophische Gehalt tritt hinter die Phantasieschöpfung und den Geschmack am Makabren zurück, und so entsteht die grausige Gestalt des Königs, dem der Dichter in seiner Gewohnheit, in Antithesen zu sehen und zu denken, den Wurm gegenüberstellt, wobei dem Spötter sicher auch das lächerliche Größenverhältnis Spaß macht.

Den Wurm als die am Ende siegende Kraft der Zerstörung fand er als beliebtes Motiv in der Dichtung des 19. Jahrhunderts vor und eignete sich dieses symbolische Tier an, das auch sonst in seinen Dichtungen wiederkehrt. An dieser Motivgeschichte werden einige der wichtigsten dichterischen Ahnen Boitos an uns vorüberziehen[5]. In der französischen Literatur treffen wir den Wurm in der geschilderten Bedeutung zuerst bei Lemercier, nachdem vorher die Ameise das Sinnbild der endgültigen Zerstörung gewesen war, in einem Gespräch zwischen Karl V., Tristesse und dem Wurm selbst; in der *Comédie de la Mort* Gautiers steht ein Zwiegespräch zwischen einer gestorbenen Braut und dem Wurm. In Poes *The Conqueror Worm*[6] kommt die Lust am Makabren und Schrecklichen hinzu; und ebenso in Bouilhets *Les Rois du Monde*[7], wo der Wurm die ganze Welt, nicht nur den Menschen zernagt. In Victor Hugos *L'Épopée du Ver*[8] endlich ist der Einfluß von Baudelaires *Fleurs du Mal,* besonders der *Charogne,* in der Beschreibung des Verwesenden zu spüren. Stellen wie die folgende mögen Boito die Gestalt des Märchentyranns und seine Orgie*(La Cena)* eingegeben haben:

4. A. a. O., S. 47.

5. Vgl. dazu die „Notice" (S. 543—552) zu V. Hugos *Epopée du Ver,* Légende des Siècles, 4. Bd., Les Grands Écrivains de la France.

6. In der Novelle *Ligeia* in den Romantischen Erzählungen.

7. 1852, dann in *Festons et Astragales* (1859).

8. In der *Légende des Siècles.*

Je suis l'extinction du flambeau toujours prête.
Il suffit qu'un tyran pense à moi dans la fête
Où les rois sont assis,
Pour que sa volupté, so gaîté, sa débauche
Devienne on ne sait quoi de lugubre où s'ébauche
La pâle Némésis.

Lange noch, bis zu den „poètes maudits", gehörte der Wurm zum „eisernen Bestand" der dichtenden französischen Jugend; selbst ein Schönheitssucher wie Mallarmé sah abscheuliches Wurmgezücht in den Achselhöhlen seines *Guignon* herumkriechen[9].

9. Stellung zu Religion und Kirche.

Mag im *Re Orso* das Philosophische und Religiöse auch hinter der Erfassung der grotesken Wirklichkeit zurücktreten, so liegt dem Wurm und den anderen Symbolen der Zerstörung doch ein religiöses Erlebnis der Welt zugrunde. Da Boito das Gute und das Böse überall im Kampfe sieht, so gaukelt ihm seine ins Kosmische ragende Phantasie riesige Weltuntergangsvisionen von apokalyptischer Schrecklichkeit vor, deren Züge er Dantes *Inferno* entleiht. Von dorther nimmt er alle Namen und Anspielungen auf die apokalyptischen Schriften und Dantes eigene Zauberwörter[1] und verschmilzt sie mit fremd klingenden Eigennamen aus der Götterdämmerung anderer Religionen zu der „kakophonischen" Katzenmusik der *Litania*. Aber es ist ihm ernst damit: fühlt er sich doch von den historischen Übergangszeiten angezogen, in denen Verbrauchtes versinkt, Neues entsteht und Gegensätze aufeinanderprallen; solche Zeiten bieten den geeigneten Rahmen für großartige Weissagungen des nahen Weltendes, besonders das kaiserliche Rom Neros, in dem das zerfallende Heidentum und das aufblühende Christentum einander gegenüberstehen; Jahrzehnte lang hat sich Boito mit dem Verfall der antiken Religiosität durch das Eindringen

9. Auch bei Praga spielt der Wurm eine Rolle; vgl. *Domus-Mundus V* in *Penombre*.

1. Gerion XVII, 97; Ephialtes XXXI, 94; Papè Satàn, papè Satàn aleppe VII, 1; Rafel may amech zabi aalmi XXXI, 67, usf.

orientalischer Kulte beschäftigt; und in Simon Mago hat er den Prototyp des Untergangsapostels geschaffen. Ein ähnliches Weltbeben macht ihm die Jahrhundertwende von 1000 bis zur Renaissance bemerkenswert, und auch in der eigenen Zeit, der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, spürt er an schwerwiegenden Wandlungen den Charakter des Übergangs.

Bedeutsamer als solche apokalyptische Zeitschau ist nun seine Vorstellung vom höchsten Wesen. Über der verdorbenen Welt steht ein düsterer Gott voll alttestamentarischer Strenge, der in absoluter Willkür erschafft und zerstört. Oft ist es gar kein Gott, sondern es sind dämonische Mächte, die satzungslos das All beherrschen; immer spuken Teufel und Kobolde durch seine Phantasie, „Satan" regiert die Welt[2]. Erst unter dem Einfluß von Goethes *Faust* wird der Teufel dem „Gesinde" Gottes eingegliedert, behält aber bei Boito kräftigere, gröbere Züge und stärkere Macht.

In *Dualismo* tritt der „buio Iddio", der „chimico demente" aus des Dichters Phantasie heraus; er hat uns aus Dreck und Feuer gemacht und in müßiger Spielerei auf die Erde geschleudert. Einmal, wenn ihm die Freude an dem tollen Schauspiel langweilig wird, wird er uns mit dem Fuß zertreten. Auch Praga war der Gedanke der göttlichen Langeweile vertraut[3]. Den gleichen Gedanken drücken Hegel und manche deutschen Romantiker mit der „kosmischen Langeweile" aus. Der Verfasser der u. a. auch Schelling zugeschriebenen *Nachtwachen des Bonaventura* läßt Gott über die Langeweile klagen, die ihn als Weltbildner befällt. In Byrons *Cain* sucht Gott seine Einsamkeit und Langeweile zu vergessen, indem

---

2. Auch die gleichaltrigen französischen Dichter huldigten dem Satanismus. Das Grunderlebnis des jungen Mallarmé war eine dämonisierte Welt (vgl. Wais, a. a. O., S. 39, S. 42); auch „Léon Dierx kam nie vom Satanismus los" (Wais, a. a. O., S. 88). Carducci dagegen versteht in seinem *Inno a Satana* unter „Satanas" ein Programm.

3. Vgl. *I due poeti* in *Fiabe e leggende* (1867). Bei Graf langweilt sich am Weltende der Teufel und glaubt, daß auch bei Gottes Weltschöpfung Langeweile und Einsamkeitsgefühl ausschlaggebend waren:

O bastavate
A voi stesso voi forse allor che stanco
(Debbo suppor) d'essere solo, il mondo
Vi metteste a crear? *(La Morte di Fausto — L'Assunzione di Mefistofele,* poemetti drammatici, Nuova Antologia, 1. Jan. 1913.

er Welten auf Welten gründet und wieder zerstört[4]. Auch Lenau spricht in seinem *Faust* von Gottes Langeweile am geschaffenen All[5]. Boito allerdings wendet diesen dem europäischen Denken im 19. Jahrhundert vertrauten Gedanken zunächst nur auf die Erschaffung des Menschen an.

In *Contemplazione* schreitet Gott riesenhaft über die Erde: das unendliche Himmelsgewölbe ist seine Hirnschale, die Sonne seine Pupille, die Sternennebel bilden rauchend sein Haar[6], und seine Ferse, der Tod, zerquetscht das menschliche Insekt; doch unbewegt verfolgt der göttliche Riese seine Bahn. Wie winzig unbedeutend kommt dem Dichter, dessen vulkanisches Ich die irdischen Grenzen zu sprengen gedroht hatte, auf einmal das Menschlein vor, der „Homunculus"! Doch wie geschieht es, daß sich beim Anblick eines lieblichen Mädchens der dämonische Alchimist plötzlich in einen „poeta divin" verwandelt, der in unendlich fernen Räumen,

„Al di là della vitrëa campana
Che noi chiamiamo ciel"[7],

köstliche Werke erdenkt und erschafft und schon in der ungeformten Urmasse die Schönheit der Eva und des Blumenstengels vorausahnt?

Damit stimmt das religiöse Erlebnis zusammen, das Boito bei der Lektüre der Ritterepen und der Heiligenlegenden erfuhr: die ursprüngliche und echte Religion ist eine mythische, in einem Epos gestaltete, mit der die dogmatische nichts zu tun hat. Aus den unklaren Andeutungen im *Intermezzo storico* und anderswo geht her-

4. 1. Akt, V. 147 ff.

5. 2. Bd., S. 102 der Inselausgabe 1911; vgl. Anton Korrs Dissertation „Lenaus Stellung zur Naturphilosophie", Münster 1914, S. 66/67.

6. Hier hat ihm vielleicht Heines Christusvision in *Frieden* vorgeschwebt:

Im wallend weißen Gewande
Wandelt er riesengroß
Über Land und Meer;
Es ragte sein Haupt in den Himmel,
Die Hände streckte er segnend
Über Land und Meer,
Und als ein Herz in der Brust
Trug er die Sonne, usf.

7. *Il libro dei versi*, S. 80.

vor, daß Boito nicht die Religion, sondern die Dichtung mit eigentlicher Schöpferkraft begabt und in der Religion nur eines ihrer Attribute sieht. Ihr „concilio ed agape", Konzil und Liebesmahl, ihr Altar ist des König Artus Tafelrunde. Ja, aus einem Epos, einem Mythus konnte eine Religion entstehen. Der erste Skeptiker, der die Welt der Dichtung verneinte, gab damit auch der Religion den Todesstoß. Boitos genießendem Ästhetentum bedeutete die mittelalterliche Religiosität als solche nichts, sondern rang ihm erst als Teil der Poesie innere Anteilnahme ab. Darum sprach ihn von allen religiösen Zeugnissen, die er in der Literatur vorfand, Fausts herrliches Bekenntnis an Gretchen am verwandtesten an; mit auffallender Einfühlung verweilte er bei diesem Religionsgespräch[8] und nahm Fausts undogmatisches Allgefühl begeistert in die eigene Seele auf. Nur weil er den dogmatischen Katholizismus ablehnte, konnte das Märchen von seiner angeblichen Unfähigkeit, die Welt religiös zu erleben, entstehen. Wie viele Zeitgenossen, bezog er die Kampfstellung gegen den Katholizismus aus Abneigung gegen die orthodoxe Glaubensenge, gegen die Mißstände im Priesterstand, gegen die weltliche Herrschaft des Papstes, der damals noch dem Königreich die schönste Perle, Rom, vorenthielt. Als Eintreten für die Freiheit des Geistes und für die Einheit Italiens gegen den Papst ist auch Boitos Zugehörigkeit zur Freimaurerei aufzufassen. Die antikatholische Einstellung der Scapigliatura hatte mehr politische als religiöse Gründe; sie war darin — wie Carducci — Vorläuferin der starken antiklerikalen Strömung in Kulturleben und Politik nach 1870[9]. In Boitos Gedichten und Schriften wimmelt es von Hieben auf die Unwissenheit und das Genießertum, die Unsittlichkeit und Niedrigkeit des Priesterstandes. Während die späteren Fassungen seiner Gedichte sonst in allem Polemischen gegenüber den ursprünglichen gedämpft sind, verstärkt sich dieser Sarkasmus gegen die Vertreter und Einrichtungen der Kirche später, bis 1880 etwa, noch; so fehlt in der Urfassung des *Esordio* im *Re Orso* die Anspielung

---

8. Prosaübertragung in einem Aufsatz über „Faust e Margherita, Gruppo die marmo di Tantardini"; Museo di famiglia (1863); dann Versfassung im *Mefistofele.*

9. Croce allerdings schwächt die Bedeutung dieser antikatholischen Richtung ab, Geschichte Italiens 1871—1915, S. 35 ff., S. 93/94.

auf die eßlustigen, faulen, bequemen „frati godenti", die Boito ziemlich tief in Dantes *Inferno* (XXIII, 102), im achten Ring, untergebracht fand.

Über Kirche und Religion stellt das Gedicht *Il mio tempio e il mio culto* ein ganz klares Bekenntnis dar[10]. Hier nimmt der Dichter eindeutig Abstand von der Kirche mit ihrem Ablaßhandel und ihrer falschen Frömmelei und setzt an ihre Stelle als Gebetsstätte das eigene Herz; wir wollen Gott in den Wundern der Natur und im krönenden Schmerz anbeten. Die italienische Fahne wird der Altar sein, an dem wir als freie Männer unter dem unendlichen Himmelsgewölbe Gott preisen. Das klingt an die demokratisch-vaterländische Frömmigkeit der Jugendkantaten an, in denen ebenso undogmatisch und demutslos Vaterlandsliebe und Religiosität verknüpft waren.

Ein anderes Mal ist der Ton schneidend bitter: in dem Gedicht *Le foglie* wird der Gedanke der Erbsünde, die vom Sündenfall an da war und für die der einzelne gar nichts kann, verhöhnt. Als Motto stehen Worte Victor Hugos darüber:

La première faute
Fut le premier poids . . .

Diesen Gedanken überträgt Boito in die Worte, die eine geheimnisvolle Stimme dem fern vom Orgelklang der Kirche „reprobamente" nächtlich durch die Felder irrenden Dichter zuraunt:

Tutto ciò che pesa,
Uomo, ha peccato.

Auch die federleichten Blätter, die in steilem Flug von den Ästen herabwirbeln, scheinen mit einem schweren Gewicht beladen. Auch sie haben gesündigt, wie die Geisterstimme verkündet:

---

10. Es erschien ohne Verfassernamen in der „Strenna italiana" von 1867 unmittelbar hinter Boitos *Ballata dei tre tuoni* und wird schon darum meist ohne weiteres Boito zugeschrieben, z. B. von Nardi, a. a. O., S. 327. Dafür spricht die Form der achtzeiligen Strophe und der für Boito charakteristische Wechsel der versi sdruccioli, piani und tronchi, dagegen allenfalls die Jahreszahl 1853, die aber ein Druckfehler für 1863 sein könnte.

Esse tremar di voluttà quel giorno
— Mi rispondeva — che covrir la nuda
Bellezza d'Eva.

Sonst aber richtet sich die Satire nicht gegen bestimmte Dogmen, sondern gegen die Einrichtungen und gegen die Politik der Kirche. So deutet er in den vierten Akt von Goethes Faust II eine satirische Absicht hinein: „Il nemico della luce, d'accordo con un Imperatore imbecillito e pericolante, è il naturale alleato della Chiesa. Chiaroveggenza della satira Goethiana!"[11]. Dazu berechtigen die spärlichen Anspielungen auf die Pfaffen am Anfang jenes Aktes nicht; überdies kehrt der Kaiser nach errungenem Sieg reuig unter die Fittiche des Erzbischofs zurück, der ihn im Namen des Papstes dem Einfluß der Zauberer Faust und Mephisto entzieht. Der Teufel gewinnt die Schlacht in Goethes Faust wie in dem symphonischen Zwischenspiel *La battaglia* in der ersten Fassung von Boitos *Mefistofele,* den er das Tedeum des Priesters nachsingen läßt. In der Walpurgisnacht werden die Zeremonien des Katholizismus verspottet, die Hexen stimmen das „Tantum ergo" an: „Streghe e stregoni inginocchiati in circolo attorno a Mefistofele, parodiando le forme del cattolicismo"[12].

In solchen Verdrehungen und burlesken Verkleidungen gefällt sich sein Antiklerikalismus am besten; im *Re Orso* erscheint der Teufel als Beichtvater und spricht den vor Angst schlotternden Todeskandidaten, der sich durch riesige Stiftungen an die Kirche loskaufen möchte, von allen Sünden frei; so wird das Ablaßwesen der Kirche verspottet. Derselbe als Kapuziner verkleidete Höllenbote stößt auch die Beschwörungsformeln der *Litania* aus, die eine Kröte mit einem stereotypen „Ora pro eo" begleitet[13]. Im *Torso* wird das antike Rom

Teatro allor di Veneri
Com'oggi di Madonne

genannt. Immer wieder wählt Boito sich die Kirche zum Schauplatz seiner Scherze:

---

11. Il primo *Mefistofele,* Napoli 1916, S. 96.
12. A. a. O., S. 67.
13. Es erinnert an das regelmäßig wiederkehrende „O Satan, prends pitié de ina longue misère!" in Baudelaires *Litanies de Satan.*

Penso: se fossi il diavolo
Entrerei nelle chiese
A spegner tutti i moccoli
Delle imagini appese,
E a nuotar nelle pile
Dell'acqua benedetta[14].

Diese antikatholische Einstellung hat er sein ganzes Leben lang aufrecht erhalten. Noch 1887 ist in Jagos satanischem *Credo* im Textbuch zu Verdis *Othello* das christliche Glaubensbekenntnis ins Gegenteil verkehrt, wobei sein Freidenkertum scharf zum Ausdruck kommt. Gelegentlich nimmt die Haltung gegenüber der Kirche später eine scherzhafte Überlegenheit an; 1889 schrieb er an Verdi „ Molte Ave Marie ci vogliono perchè Lei possa farsi perdonare da S. S. il Credo di Jago", worauf Verdi ihn ebenso heiter an seine Mitschuld als Textdichter gemahnt[15].

Allmählich lernt Boito die erhaltenden Kräfte des Katholizismus besser schätzen; dabei hat er das Beispiel Verdis vor Augen, der, selbst nicht gläubig, für das Festhalten an den kirchlichen Gebräuchen und den regelmäßigen Besuch der Messe in seiner Heimatstadt Busseto eintritt und für sich selbst immer den Verlust der Wundergläubigkeit betrauert[16]. Niemals verwechselt Boito im Übermaß der Abneigung die Idee und die Persönlichkeit, die sie trägt; seine Trauer über den Tod des edlen Papstes Pius X. ist echt: „La più candida di tutte le anime è fuggita da questo mondo d'orrore e di sangue[17]". Die Menschen, denen echte Gläubigkeit gegeben ist, tastet er nicht an; ehrfürchtig verstummt er vor Manzonis „satis est credere" als dem Bekenntnis eines bevorzugten Ausnahmemenschen, eines Heiligen. Nur wendet er sich dagegen, daß die „Rhetoriker" Manzonis Glauben zum Kunstkanon machen[18].

Er selbst steht der christlichen Frömmigkeit nicht ganz so fern wie jene meinen: gelingt ihm doch schon in der Jugend ein Hymnus von solch religiöser Inbrunst wie der Engelschor im Vor-

14. *Ballatella* a C. Arrighi.
15. Al. Luzio, Carteggi verdiani, 2. Bd., in „I Pezzi sacri di V."
16. Vgl. den Brief an C. Bellaigue vom 24. Dez. 1910.
17. An Bellaigue, 25. Aug. 1914.
18. Figaro, N. 5.

spiel zum *Mefistofele* (1868), das Tiefste und Erhabenste, was er in der Verbindung von Dichtung und Musik geschaffen hat:

Ave Signor degli angeli e dei santi
E delle sfere erranti,
E dei volanti — cherubini d'ôr.
Dall'eterna armonia dell'Universo
Nel glauco spazio immerso
Emana un verso — di supremo amor:
E s'erge a Te per l'aure azzurre e cave
In suon soave.

Die gleiche erhabene Schlichtheit herrscht in den einfachen Gebeten, Paraphrasen und Übersetzungen von Bibelstellen in den späteren Textbüchern[19], vor allem im *Nerone*[20]. Von allen religiösen Bekenntnissen zog ihn die Innerlichkeit und die Idylle des primitiven Christentums, das von der Überbetonung des äußerlichen Ritus und vom dogmatischen Glaubenszwang noch frei war, am ehesten an. Mit welcher liebevollen Sorgfalt sind die Gestalten des Apostels Fanuèl und der bekehrten Vestalin Rubria gezeichnet![21]

In den Jugendjahren entging der vom europäischen Gedankengut sich nährende Boito dem literarisch-ästhetischen Mystizismus nicht, der durch das ganze 19. Jahrhundert seine Vertreter hat, von Chateaubriand bis Paul Claudel und Gabriele d'Annunzio. Da sein Glaube Schwankungen unterworfen war, konnte er im Religiösen nicht eigentlich schöpferisch sein. Nur ein Mensch, für den konfessionelle Begriffe und Bezeichnungen ihren eigentlichen Sinngehalt entbehrten, konnte diese so auffallend oft als reines Stil-

19. Z. B. Desdemonas „Ave Maria" im *Otello.*

20. Vgl. etwa mit Rubrias Vaterunser die viel akademischere Paraphrase Grafs in *L'Anacoreta,* Nuova Antologia, 15. 3. 1913; z. B.:

G.: S'adempia il tuo precetto;

B.: Sia fatto il tuo voler in terra.

Im *Nerone* ferner das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen im Munde Rubrias, die Seligpreisungen im Munde des Christenapostels, sein Abschied von den Christen, die Evokation Christi auf dem See Genezareth bei Rubrias Tod.

21. Giovanni Papini, der Boitos *Ave Maria* nur als „curiosità" in seine „Antologia della Poesia religiosa italiana", Milano 1923, aufnimmt, spricht ihm allerdings mit dem Eifer des Neubekehrten die christliche Demut ab.

mittel anwenden. Es ist ihm zur Denkgewohnheit geworden, solche religiösen Ausdrücke auf alle möglichen Sachverhalte und kirchliche Hierarchien auf Größenverhältnisse zu beziehen[22]. Solche Wendungen kommen manchmal der Geschmacklosigkeit bedenklich nahe; z. B. ist gar zu oft von den „gocciole roride", die dem Weihrauchfaß entsprühen, die Rehe. Wie anderen Dichtern des 19. Jahrhunderts, die sich auffällig antikatholisch gebärden, erscheint auch ihm die Geliebte wie eine Madonna, und er macht den Vergleich nur durch eine der beliebten Illusionsstörungen interessant, nämlich daß sie ihren goldenen Heiligenschein wohl in ihrem Wagen vergessen habe[23].

10. Das wahrhaft religiöse Erlebnis: die Musik. Verherrlichung der Instrumentalmusik und aus ihr abgeleitete künstlerische Grundsätze.

In seinen kritischen Aufsätzen dienen ihm Ausdrücke aus allen Religionsbekenntnissen dazu, die Erhabenheit seiner Göttin, der Kunst, zu beleuchten; Beethovens Symphonien sind „bibbia, vangelo, corano d'ogni cultore d'arte". Dahinter aber steht ein wirkliches religiöses Erlebnis, das einzige, das ihn zum Preis der Schöpfung und des Schöpfers ohne Spott und Ironie fortreißt: dem Jüngling bedeutet Musik das göttliche Weltweben, wie der deutschen Romantik. Und so feiert er, von Bachs Präludium und Fuge über Haydns und Mozarts Streichquartett zu Beethovens Symphonie und Schumanns Kammermusik aufsteigend[1], das gottnahe Wesen der Instrumentalmusik. „La musica è il gradino più vicino a Dio della nostra scala terrestre; la musica è più alta della poesia e della preghiera"[2]. Hier dürfen wir den Ausdruck und das innere Erlebnis, das zugrunde liegt, ernst nehmen. Innniger als alle Italiener, die damals über Musik und ihr Wesen schreiben, als Filippi, als Fortis, als d'Arcais u. a., erfaßt Boito das Wesen der deutschen Romantik aus dem Geist der Musik. Wie Wackenroder verkündet er Kunst als Religion, nicht religiöse Kunst; wie Joseph Berglinger in den

22. Wir werden sie noch näher kennen lernen.

23. *Il libro dei versi*, S. 79; vgl. o. S. 32.

1. In ähnlicher Steigerung führt E. T. A. Hoffmann (in seinem Aufsatz über Beethovens 5. Symphonie) über Haydn und Mozart zu Beethoven hin.

2. Critiche e cronache musicali di A. Boito, Milano 1931, S. 164.

Herzensergießungen zieht er sich in erhabenen Stunden still „in das Land der Musik als in das Land des Glaubens zurück . . .“[3]. Boito hat als einer von ganz wenigen im auf die Vokalkunst eingeschworenen Italien die volle Bedeutung der Instrumentalmusik als der eigentlichen, absoluten, „selbständigen“ Musik — er bedient sich hier eines Hegelschen Begriffs — erfaßt. Wie die deutschen Romantiker in den Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven eine der Fichteschen Philosophie entsprechende „schöpferische Setzung der Welt“, des objektiven Weltsinns[4] bei ungeheuerster Subjektivität empfanden, so erfühlt Boito die unerhörte Gesetzmäßigkeit und Technik, die die Instrumentalmusik mit den Begriffssymphonien des philosophischen Idealismus gemeinsam hat. Was bei den deutschen Romantikern prophetische Gleichzeitigkeit gewesen, ist bei ihm Rückschau, die aber für Italien einer Entdeckung gleichkommt. Hier liegt der kulturgeschichtliche Wert seiner kritischen Tätigkeit: er hat wesentlich zur Eroberung des Neulandes der deutschen Symphonie- und Kammermusik beigetragen und ist kräftig für die Pflege dieses in Italien vernachlässigten Musikzweiges eingetreten.

Am Erlebnis Beethovens war Bettina Brentano das Göttliche Wesen der Kunst aufgegangen: „So vertritt die Kunst allemal die Gottheit, und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion“[5]. Boito erlebt Beethoven als eine Verbindung göttlicher und menschlicher Schaffenskraft; göttlich ist die großartige Einheit seiner Werke, menschlich seine Vielfalt. Wie E. T. A. Hoffmann an Beethoven „die hohe Besonnenheit“ pries, „welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist“, so empfindet Boito bei diesem Meister Idee und Inspiration in abwechselndem Vorrang und im Ausgleich. Während aber der darin zeitgebundene, zu persönliche Hoffmann in der 5. Symphonie „eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht der Romantik“ als das einheitliche Element empfand, preist Boito mit weitblickendem Verständnis, das der zeitliche Abstand gibt, die ungeheure Vielseitigkeit der Beethovenschen Gefühlswelt. Einige Jahre später legt er in der *Musica in piazza* einem deutschen Musiker die Worte in den Mund: „Nella legge armoniosa ispirata e sapiente

3. Zitiert nach R. Benz, die deutsche Romantik. Leipzig 1937, S. 45.
4. Benz, a. a. O., S. 92.
5. Zitiert nach Benz, a. a. O., S. 326.

che vivifica il mondo, scorgo una visibile traccia dell'anima di Beethoven![6]"

So erfaßt Boito das Wesen der Instrumentalmusik und ihrer Klassiker und wird von der „onnipotenza" der „regina su tutte le arti, più che regina, Dea", deren herrliche Eindrücke ihn erschauern lassen, zu einem begeisterten Hymnus fortgerissen: „Essa disdegna le forme visibili, disdegna i palpabili contorni, disdegna ogni materia, ogni spazio, ogni peso; essa si affranca della parola umana, dal pensiero incatenato alla logica, alla grammatica, all'idioma; rifiuta ogni convenzione, ogni formula vana; può passarsene della creazione e della storia, i suoi tipi non sono nel reale, essa piglia sua essenza dalla più pura idea del Bello e del Sublime, dalle più eteree, dalle più astratte, dalle più ideali affezioni dell'anima; essa vive d'atomi di tempo e di onde sonore, e in queste onde ci beatifica, ci affoga, ci tuffa, ci inabissa, ci avvolge, ci culla, ci incanta"[7]. Und hier geht ihm das Wesen des Schönen und Erhabenen überhaupt auf: „Il Bello può incarnarsi con tutte le varietà della forma, le più bizzare, le più molteplici, le più disparate; al Sublime non s'addice che la gran forma, la forma divina, universale, eterna; la forma sferica. L'orizzonte è sublime, il mare è sublime, il sole è sublime. Shakespeare è sferico, Dante è sferico, Beethoven è sferico; il sole è più semplice del garofano, il mare è più semplice del ruscello, l'adagio di Mendelssohn è sferico e più semplice dell'andante di Mozart. E perciò anche più fortemente concepibile"[8]. Nicht das Verwirrt-Abstruse also, das die Zeitgenossen an seinen eigenen Kompositionen tadelten, verficht er als Grundsatz der Kunst, sondern das Großartig-Einfache, das die Natur uns in ihren erhabenen Erscheinungen vorzeichnet.

6. Critiche e cr. mus., S. 75. Ein ähnliches Erleben Beethovens hatte Bettina Brentano in dem großen Symphoniker den „Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben" und in der Symphonie den „einzigen unverkörperten Eingang in die höhere Welt des Wissens" sehen lassen; vgl. Benz, a. a. O., S. 330. Auch Hector Berlioz steigerte sein Beethoven-Erlebnis zu solchen Höhen; in „Les Soirées de l'Orchestre", Paris 1884, z. B. S. 381.

7. A. a. O., S. 163 f. Das sind mehr die Worte eines Dichters als die eines Philosophen. Aber vielleicht sind ihm die Ideen Schopenhauers doch in R. Wagners Schriften begegnet; für diesen vgl. z. B. seinen Aufsatz „Beethoven" (1870).

8. A. a. O., S. 165.

Wie gelangt man nun zu solcher Höhe? Mit besonderer Betonung zitiert Boito einen Satz, den Schiller an Goethe schrieb: „Non si raggiunge il Bello chiaro e grandiosamente semplice che mediante una rigorosissima precisione del pensiero"[9]. Er lobt alle Künstler, die sich durch die Läuterung bewußter geistiger Arbeit zur Schöpfung durchringen. Diese Forderung entspricht seiner gewissenhaften Verarbeitung europäischen Geistesguts und seiner eigenen Schaffensweise, in der der Verstand die Phantasie überwiegt. Und hier entspinnt sich nun die Auseinandersetzung zwischen dem italienischen Improvisieren, das sich auf den musikalischen Instinkt verläßt, und der deutschen Wissenschaftlichkeit in der Kunst. Boito stellt sich gegen das heimatliche Improvisieren auf die Seite der in Theorie und Allgemeinbildung fest verwurzelten deutschen Musik und fordert die Verpflanzung ihrer Grundsätze nach Italien. Das erzieherische Ziel seiner Aufsätze hat er selbst gekennzeichnet: „per aizzare i nostri giovani coetanei alla seria meditazione dell'arte, alla devota contemplazione dell'Ideale, allo sgomento dell'ozio e dell'ignoranza, all'amor del sapere"[10]. Es ist also ein nationales Ziel, das gleichzeitig den Vorwurf der Fremdtümelei und der Mißachtung Italiens entkräftet, der Boito infolge seiner Begeisterung für die deutsche Musik, seiner Hochschätzung des französischen Lustspiels und seiner herben Kritik an italienischen Leistungen der Gegenwart nicht erspart blieb. Kann diese Erneuerung doch auch an die große Zeit der italienischen Musik anknüpfen; zu dieser künstlerischen Vormachtstellung muß Italien wieder gelangen:

Arte Italiana! Tu che al tempo bello,
Stavi maestra a un nordico paese,
Colle sante armonie di Pergolese,
E di Marcello,
Forse non fu la tua nota postrema
Etico soffio o inavvertito esempio,
Forse dai cori del tuo queto tempio
Sorge il Poema.[11]

---

9. A. a. O., S. 158.
10. A. a. O., S. 51.
11. *All'arte italiana,* ode saffica col bicchiere alla mano, Museo di famiglia, 22. Nov. 1863.

Noch nach der Lebenswende von 1868 klingt die Auseinandersetzung zwischen improvisierender und wissenschaftlicher Kunst nach, in der *Musica in piazza,* in dem bereits durch die Ironie über den Tagesstreit erhobenen Wortgefecht zwischen einem Deutschen und einem Lombarden: jener preist „la scienza che diventa ispirazione", dieser „l'ispirazione ch'è scienza"[12]. Aber damals hat dieser Streit für Boito keine polemische Bedeutung mehr; scherzhaft setzt er hinzu: „Come si vede, andavano perfettamente d'accordo nel contradirsi". Freilich, und darin deutet sich Boitos stärkere Hinwendung zur italienischen Überlieferung an, siegt am Schluß die Improvisation in der Gestalt des Lautenspielers Barbapedàna, von dessen Spiel begeistert verkündet wird: „Tutto l'ideale dell'arte italiana emanava da quel canto vigoroso, caldo, sensuale". Der Einfluß Verdis bekehrte ihn dann völlig zum italienischen Musizieren, wenn er auch nie seiner Begeisterung für die großen Instrumentalmusiker abschwor, die sich immer mehr auf J. S. Bach übertrug.

11. Das Erneuerungsprogramm für die italienische Oper. Der Versuch zu seiner Verwirklichung: „Mefistofele".

Bis 1868 war Boito mitten im Tagesstreit um die Musik dringestanden. Dieser entfachte sich mehr noch als an der Instrumentalmusik, für die er einsam kämpfte, an der „grande attualità", der Oper. Hier ist er dem deutschen Schaffen mehr reaktiv als aktiv verpflichtet, da sich seine Gedanken am Gegensatz zu Richard Wagner entzünden. Nachdem die glorreiche Generation der Rossini, Bellini, Donizetti dahingegangen oder verstummt ist, bleibt nur das wesenlose Schema ihrer Meisterwerke, die „Nummernoper", übrig, das von keinem überragenden Genius mehr mit warmem Lebenshauch durchpulst wird. Giuseppe Verdi erscheint dem jungen Rebellen vorläufig als ihr Ausläufer, noch nicht als ihr Meister und Erneuerer. Und so erhebt sich der laute Streit zwischen denen, die ohne Zugeständnisse an neuere Ziele und Schöpfungen an den veralteten Formen festhalten, und den „Avveniristen", wie man sie damals nannte, die ihre neuen Bestrebungen auf die technischen Fortschritte in der Musik stützen. Scharf stellt Boito das Alte, Über-

12. Critiche, S. 72.

lebte und das Neue, Belebende gegeneinander, wie er auf allen Gebieten seiner kritischen Tätigkeit, Lustspiel, Schauspielkunst, Gesangsschule, musikalische Kompositionsweise, seine Analyse und sein Urteil auf diesen Gegensatz aufbaut. Sogar die eigene Dichtung bleibt von dieser tendenziösen Auseinandersetzung nicht unberührt: in seinem *Amleto*-Textbuch preisen bei der Aufführung des Trauerspiels die von Polonius angeführten Alten den klassischen Stil, während die Jungen das stelzenhafte Drama verspotten:

I Vecchi:
O ammirabile tragedia,
Piena d'estro e di splendor.
I Giovani:
Questa musica ci tedia
Ci addormentano i cantor.
I Vecchi:
Quale incanto! Bravi, bravi
Viva l'arte de'nostri avi!
I Giovani (deridendo):
Noi, più baldi e men devoti
Vogliam l'arte de'nepoti.

So gelangt Boito als der Wortführer der „neuen Schule" zu folgenden vier Grundforderungen:

I. La completa obliterazione della „formula".
II. La creazione della forma.
III. L'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile oggi.
IV. La suprema incarnazione del dramma.[1]

Diese grundlegenden Erfordernisse erkannt und aufgestellt zu haben, bedeutet an jenem Punkt der Entwicklung der Oper zwar nicht für Europa, doch für Italien ein revolutionäres Programm.

I. Boito bekämpft den stereotypen Bau der Melodie, der für jede musikalische Nummer — „pezzo" — das gleiche Gerüst abgibt und sich eintönig in Ouvertüre, Rezitativ, Arie, Duett, Concertato, Finale usw. wiederholt. Demgegenüber verlangen die Neuerer

1. Critiche e cr. mus., S. 132.

die treue, schmiegsame Übertragung des jeweiligen sprachlichen Ausdrucks in Musik und verwerfen die konventionelle Notengymnastik, die in einigen Prachtnoten des Soprans und Tenors gipfelt. Boito bekämpft ferner die Beschränkung der Rolle des Orchesters auf eintönige Begleitung in immer gleichen harmonischen Figurationen; es soll vielmehr die dramatische Bewegung unterstützen und mit der Macht der instrumentalen Farbengebung Ausdruck und Klarheit des vokalen Gewebes erhöhen. Die Neuerer lehnen das Unisono ab und vertreten das ernste Studium von Rhythmus, Vielstimmigkeit und Kontrapunkt.

Auch der allzu enge Begriff der Melodie muß erweitert werden: man darf nicht nur eine festgelegte Folge von Tönen „Melodie" nennen, worauf sich die Anhänger der melodischen Sinnlichkeit und der einfachen, leicht erfaßbaren Rhythmen versteifen, nein, das Wort „Melodie" hat eine umfassendere Bedeutung. Ihr Gebaren kann sich mit der Veränderung von Geschmacksrichtungen, Gattungen und Stilen so wandeln, daß sie dem ungeübten Ohr dunkel und verworren scheint. Bei solchen allgemeinen Wendungen bleibt Boito stehen, nimmt aber ausdrücklich von der Wagnerschen Theorie von der „mélodie de la forêt" Abstand, nach der jede Akkord- und Tonfolge, und sei sie noch so verschroben, als Melodie angesehen werden kann. Nein, — und hier gliedert sich Boito trotz aller Neuerungssucht in die italienische Überlieferung ein — die Melodie muß „fisionomia, membratura e sviluppo" haben und „una regolare e spontanea successione di suoni" sein[2].

II. Die Oper der Zukunft wird „quell'alto poema tragico ed epico, mimico rapsodico, quella grande restaurazione della tragedia greca e del mistero medioevico"[3] sein. Diese Vermählung des Klassischen mit dem Romantischen, des Antiken mit dem Modernen hat Boito in seinem *Mefistofele* selbst versucht. Ist er in diesem Werk viel stärker, als die Zeitgenossen sahen, der italienischen Operntradition verpflichtet, so rückt er auch in seinen Schriften dem Ideal der klassischen Klarheit und Sangbarkeit immer näher und sucht die Einheit der Form im heimischen Schaffen der vergangenen großen Jahrhunderte, in Palestrinas Messen, Monteverdis und seiner

2. S. 114.
3. S. 50.

Nachfolger Opern, wohl unter dem Einfluß des in seinen musikalischen Ausbildungsplänen immer konservativer werdenden Verdi[4].

III. Italien soll sich die technischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts aneignen; Boito geht selbst im *Mefistofele* voran. Im Bereich der harmonischen, melodischen und rhythmischen Fortschritte erkennt er Wagners Verdienste rückhaltlos an: „Comme harmoniste, à part telle ou telle ruade asinine, je l'admire sans réserve. Il a possédé le monde harmonique et métabolique tout entier, dont on n'avait conquis avant lui qu'un seul hémisphère", heißt es noch in einem Brief der 90er Jahre an Bellaigue.

IV. Boito hält eine Vertiefung der Textdichtung für notwendig. Nicht irgendein Dichterling darf, gegen eine nach der Anzahl der Verse festgesetzte Bezahlung, dem Komponisten ein nach einem pseudoromantischen Schauerdrama hingeworfenes Libretto vorlegen, sondern Dichter und Komponist müssen in gemeinsamer Arbeit eine logische und vernünftige Verbindung von Wort und Klang, musikalischem Ausdruck und dramatischem Geschehen herstellen. Diese Forderung hat er in der Zusammenarbeit mit Verdi später vorbildlich erfüllt, wie der Briefwechsel der beiden mit den zahlreichen Varianten der Librettotexte zeigt[5]. Erhabene Stoffe und würdige Handlungen müssen der Oper zugrunde liegen, und Boito weist immer wieder auf die Vorzüge der Shakespeareschen Trauerspiele für die Vertonung hin.

Und hier, an der Textdichtung mehr als an der Musik, entzündet sich nach anfänglicher Übereinstimmung mit Wagner, dem „poeta-maestro-estetico nella sua triplice faccia", der „ne pareva l'uomo nato e predestinato a compiere la missione innovatrice"[6], und allmählichem Abrücken von seinen Übertreibungen der heftige Gegensatz zu dem „falso apostolo", der die „formula" ins andere Extrem stieß. Boito kann mit dem Mythus als Opernstoff und mit dem „Gesamtkunstwerk" nichts anfangen und nennt Wagners Dra-

4. In der deutschen Romantik pflegte der Dresdner Kreis die alte ital. Vokalmusik, dort lernte Tieck sie kennen und schätzen. In Heidelberg wurde sie dann in Thibauts Hause „systematisch und grundsätzlich" ausgeübt; vgl. Benz, S. 220.

5. Bei Luzio, Carteggi verdiani, 2. Band.

6. Die angeführten Stellen über Wagner S. 48—50 und S. 112 der *Critiche.*

men „inetti, bassi, ridicoli a fronte del supremo compito ch'erano chiamati a fare". Wagner ist „uno di quei farnetici i quali avendo pure in pensiero la luce, diffondono il buio (ein umgekehrter Mephisto), pomposi sparpagliatori di clamorose confusioni, guastatori di teorie colla pratica, di pratica colle teorie, ingegni enfiati di vanità più che nudriti di scienza". „Se ha (Wagners Musik) eguali certi generalissimi intendimenti colla giovine scuola italiana, ne ha disparatissime le forme e affatto opposti i mezzi per giungere al loro conseguimento." Wie gläubig hingen dagegen Boitos französische Altersgenossen, Mendès, Villiers, Mallarmé, an dem deutschen „Neuerer"! Boito sieht schon 1864 das Ende von Wagners Herrlichkeit heraufziehen — wie falsch war diese Prophezeiung! Für ihn bleibt das Problem des modernen Musikdramas ungelöst[7].

Wie er selbst sich ursprünglich seine Verwirklichung dachte, können wir leider nur von der textlichen Seite feststellen, da uns die Musik zum „Urmefistofele" von 1868 verloren ist[8]. Er war Boitos eigenster Beitrag zum Problem von Dichter und Komponist, die hier wie in anderen romantischen Doppelbegabungen, in eine Persönlichkeit zusammenfließen[9]. Ein großes dichterisches Vorbild wird in eine Folge von szenischen Bildern umgearbeitet, in denen die „Nummern" weitgehend durch komponierte Übergänge anstatt von Rezitativen verwischt sind. Durch die Vielfalt der Versmaße, Elf- und Sieben- und Fünfsilber, im Helenaakt Hexameterperioden und andere antiken Metren, sucht er jeweils der dramatischen Situation gerecht zu werden; ja, den Realismus der Kerkerszene glaubt er (wie im Urfaust) wenigstens teilweise durch die Prosa wiedergeben zu müssen.

---

7. Am 7. Nov. 1871, nach der ersten Aufführung des *Lohengrin* in Italien, schrieb Wagner „an einen ital. Freund", „gegen den er den Vorteil genießt, sich auf deutsch ausdrücken zu können", nämlich an Boito, einen diplomatischen Brief, in dem er sich für die Vermählung des „Genius Italiens mit dem Deutschlands" ausspricht.

8. B. warf die Partitur, wie alles nach seiner Meinung Unvollkommene und Überholte, vor seinem Tod ins Feuer.

9. E. T. A. Hoffmann allerdings lehnte es grundsätzlich ab, selbst den Text zu seinen Opern zu schreiben, damit der schöpferische Schwung nicht vor der musikalischen Erfindung erschlaffe; vgl. „Der Dichter und der Komponist" in den *Serapionsbrüdern.*

Der *Mefistofele* war sein dritter Versuch auf dem Gebiet der Textbuchdichtung. Hatte er einige Jahre zuvor für Faccio den *Hamlet* zum Operntext umgearbeitet, hatte er *Ero e Leandro,* zunächst zur eigenen Vertonung, entworfen, so tritt nun der schwermütige, zerrissene Mensch und die griechische tragische Idylle hinter der alles überschattenden Teufelsgestalt zurück. Mephisto, nicht Faust, ist der Held; so sagt es schon der Titel. Der Fauststoff zieht Boito als das ewige Menschheitsthema, als der Dualismus von Gut und Böse, Glauben und Wissen, Genuß und Bescheidung an, den er selbst durchgefochten hat; so verteidigt er sich in dem *Prologo in Teatro,* dessen Personen der Verfasser, der Kritiker und ein Zuschauer sind, gegen den Vorwurf, ein bis zum Überdruß abgedroschenes Sujet behandelt zu haben. „Ogni uomo arso dalla sete della scienza e della vita, invaso dalla curiosità del bene e del male, è Faust." Und in einer Kritik stellt er in seinem Hang zu abstrahierendem Typisieren den Gegensatz auf: „Faust è la Scienza, Margareta è la Coscienza", das reine Idealbild, das auch dem Verworfensten vorschwebt. Auch Mephisto ist eine alte und doch ewig neue Gestalt: „il serpente dell'Eden, l'avvoltoio di Prometeo, ... il dubbio che genera la scienza, il male che genera il bene." Goethes geniale Leistung sieht Boito darin, daß sein Mephisto drei Menschheitstypen in sich birgt: „infernale come Satana, grottesco come Tersite, epicureo come Falstaff".

Man sieht, aus einer literarischen Begeisterung ist Boitos Oper erwachsen. In seiner Bescheidenheit und Treue gegenüber dem Größeren hütet er sich davor, wie Gounod den Faust, dem Publikumsgeschmack entsprechend, zu einem süßlichen, sentimentalen Liebesspiel zu verwässern. Als einziger der zahlreichen Faust-Vertoner bezieht er auch Goethes zweiten Teil ein und führt den Kampf der höheren Mächte um die Menschenseele bis zum Ende durch. Er behält den *Prolog im Himmel* bei und faßt das ganze Drama in fünf Akte zusammen, in deren sieben Bildern die Riesenzahl der Szenen der Vorlage verschmolzen sind.

Bei aller Treue ist eine gewisse Vergröberung und Veräußerlichung in dekorative, schauhafte Handlungs- und Ausstattungselemente, Kostüme, Bewegungsgruppen, Tänze, unvermeidlich gewesen, z. B. beim Osterspaziergang und in der Walpurgisnacht. Die fünf Akte des zweiten Teiles sind in drei Bilder zusammengefaßt:

Kaiserpalast, klassische Walpurgisnacht, Fausts Tod, welch letzterem als symphonisches Zwischenspiel „La Battaglia" vorausgeht, Goethes 4. Akt.

Das Schicksal der Uraufführung (1868) bildet ein bekanntes Ereignis in der italienischen Theatergeschichte: vermochte das Publikum den Engelschören und der Gretchenepisode noch mit Zustimmung zu folgen, so war es trotz der Vereinfachung den folgenden Aufzügen der im ganzen siebenstündigen Vorstellung des vertonten Weltgedichts nicht mehr gewachsen. Unter dem Pfeifen und Johlen der Gegner ging der *Mefistofele* unter und verschwand nach der dritten Vorstellung für sieben Jahre in der Versenkung.

12. Andere Quellen des literarischen Erlebnisses. Stellungnahme zur italienischen Literatur.

Auf einen solchen Schlag war der von reinem Streben erfüllte Jüngling nicht vorbereitet. Erkannte er auch das Urteil des Publikums nicht an, so mußte er sich doch schmerzlich daran erinnern, wie er selbst für das Genie ein gewisses Übermenschentum vertreten hatte: „il genio non si compone solo di genio; per esser tale ha mestieri di molte altre materiali qualità, come a dire, l'attività gagliarda, la pazienza, la fortuna e aggiungeremo quasi la robusta salute"[1]. Wie schon seit 1863 wendet er nun seine Aufmerksamkeit, wie um sich über den eigenen Mißerfolg zu trösten, wieder den großen Geistern der Kunst zu und singt ihnen in seinen Kritiken begeisterte Hymnen. Wie Hoffmanns Kapellmeister Johannes Kreisler preist er die wenigen Auserwählten, die die Welt der Phantasie besitzen dürfen. Spricht aus Kreislers Mund Hoffmanns Hohn auf das musikmachende Bürgertum und auf die Verflachung der Kunst zu einem Gesellschaftsspiel, so schwächt Boito in seinen Prosaschriften das Odi profanum vulgus durch Humor und Ironie ab. Hier wiegt das Verständnis für die dichterische Überlieferung, für anders gerichtetes künstlerisches Streben und für ehrliche Versuche den herrischen Stolz des Dichters auf, der in seinen Gedichten nur die eigene ästhetische Welt zu kennen schien. Zwar regnet es Hiebe auf die Dumpfheit der Menge, auf die Urteilslosigkeit des

1. Figaro, 17. März 1864. Von hier aus wird seine spätere Vorliebe für Nietzsche verständlich.

Publikums, auf die Parteilichkeit und die Bildungsmängel der Kritiker, auf die unechte Nachäffung der Großen; aber als positives Gegengewicht fallen die begeisterten Verherrlichungen der wenigen erlesenen „Götter" der Kunst stärker in die Waagschale. Hier steigt Boito zu wahrhaft produktiver Kritik auf; wenn auch seine Erkenntnisse nicht neu sind, so mußte eine solche Verehrung der Helden des Geistes in einer Zeit wirken, die auch auf künstlerischem Gebiet unheldisch zu denken anfing. Auf der Stufenleiter von der Erde zum Himmel steht das Genie näher bei Gott: „Il Genio è mistero allo stolto più assai che Dio non sia pel Genio"[2]. Und nun richtet er einen maßlosen Kult dieser wenigen Götter der Kunst auf. Einsam ragen sie aus der Welt des Geistes und seiner Entwicklung heraus und reichen sich über Jahrhunderte die Hände, da das Genie sich nur von seinesgleichen angezogen fühlt: „Il solo amore che vive oltre la tomba, oltre i secoli, è l'amore de' grandi pei grandi. Virgilio ama Omero; e dieci secoli sono fra essi; dopo tredici secoli Dante ama Virgilio; Vittor Hugo ama Dante dopo cinquecent'anni[3]". In idealistischem Schwung zeigt er, wie die Wipfel dieser Großen sich zueinander neigen und edle Dichterpaare sich zusammenfinden: Goethe und Schiller, Dante und Cino da Pistoia. Leider bleibt Boito bei solchen klassifizierenden Namensaufzählungen stehen und dringt nicht zu einer Darstellung ihres individuellen Wesens vor. Auch seine Gegenüberstellung des italienischen und des deutschen Schönheitsideals ist nicht neu. In seiner antithetischen Denkgewohnheit ging ihm das Wesen der einen Kunst nicht für sich betrachtet, sondern erst am Gegensatz zur andern auf: nördlich der Alpen gotische Versunkenheit und vielstimmiger Bau, südlich plastische Symmetrie und sinnliche Melodie. Als das Land der Gotik hat Boito 1862 Deutschland erlebt. Er ist dem europäischen Deutschlandbild verpflichtet, das auf den Vorlesungen der Brüder Schlegel und Mme de Staëls Deutschlandbuch beruht: Deutschland als das klassische Land der Romantik, als deren erhabenste Vertreter Schiller und Goethe gelten; „quieta malinconia" ruht auf dem Grunde der deutschen Seele[4].

War eine Vereinigung der nordischen Romantik mit dem süd-

2. *Critiche*, S. 36.
3. S. 32.
4. S. 148.

lichen Klassizismus möglich, und würde sie zu einer neuen Blüte führen? In Goethes *Faust* sah er diesen Traum verwirklicht. Tief beeindruckt hat ihn dort das romantische Symbol des Reims, dessen Geheimnis die Griechin Helena vom nordischen Faust erfährt und lernt: „Mito splendidissimo e profondo! Elena e Faust rappresentano l'arte classica e l'arte romantica congiunte in un glorioso connubio, la bellezza greca e la bellezza alemanna sfolgoranti sotto una stessa aureola, beatificate in un palpito istesso, generanti una poesia ideale, eclettica, nuova e possente"[5].

Neben dem Faust war sein tiefstes Erlebnis in der germanischen Geisteswelt die Dramenkunst Shakespeares, die er allerdings sogleich unter dem Gesichtswinkel der Musik betrachtete: wie er später dem Freund Bellaigue treffliche Hinweise für seine Schrift „Die Musik in Shakespeares Dramen" gab, so glaubte er, daß an diesen sich die Oper zu stolzer Höhe emporranken werde, und daß er selbst mit seiner Hamlet-Bearbeitung das ideale Textbuch geschaffen habe.

Auch sein Frankreichbild geht zunächst nicht über das Konventionelle hinaus: Frankreich ist für ihn das Land der Gesellschaftskomödie, der gepflegten Schauspielkunst, der gehobenen Umgangsformen, der Kunst des Plauderns, das Land des verehrten Victor Hugo. An diesem Dichterpatriarchen preist er, wie er dem jungen Künstlergeschlecht Kraft und Mut zuspricht und es edelmütig fördert; empfing er doch selbst einen Brief des französischen Literaturdiktators, in dem so schmeichelhafte Sätze standen wie „je suis heureux de me sentir toujours un peu aimé de votre noble esprit"[6]. Hugo soll ihn sogar ermutigt haben, in Paris die Schriftstellerlaufbahn einzuschlagen, und er sei 1867 hingereist, fand aber den Boden nicht günstig und die einstigen Gönner gleichgültig; schon vorher soll er in französischen Zeitschriften Aufsätze veröffentlicht haben[7]. Wahr ist jedenfalls, daß er schon damals die

5. Il primo *Mef.*, Napoli 1916, S. 92.

6. Der Brief befindet sich im Mailänder Museo della Scala.

7. Grove's Dictionary of Music. Zusammen mit Praga entwarf B. ein französisches Textbuch *Decameron*, dessen erster Akt in Boitos Handschrift im Entwurf erhalten ist. Abgesehen von zahlreichen französ. Briefen zeugen auch die französ. Fassungen der Textbücher *Otello* und *Falstaff*, an denen er maßgeblich beteiligt war, für seine Beherrschung der Schwestersprache.

französische Sprache beherrschte; Raffaello Barbiera teilt uns mit, daß er sogar französische Verse gedichtet habe, die er der Gräfin Eugenia Litta, einer Freundin und Gönnerin, verehrte. Sie schickte ihm dafür 1866 Hugos *feuilles d'Automne* ins Feld, und er dankte ihm dafür 1866 Hugos *Feuilles d'Automne* ins Feld, und er dankte ihr bewegt für „quella consolazione d'amore e di poesia"[8]. V. Hugo auch Boito hat sich an seinen Motiven und seinem Stil inspiriert[9].

Neuland für Italien betrat er erst mit seinem Hinweis auf die polnische Literatur[7]. Ihren größten Dichter hat er durch einige Übersetzungen in Mailand eingeführt, und als Kritiker setzte er ihm ein schönes Denkmal: „Mickiewicz, l'immenso poeta degli *Avi* e del *Pan Tadeus*, puro nella forma come Manzoni, nell'idea gigantesco come Shakespeare; poeta della tempra di Goethe, titanico al pari d'un greco, fantastico come un profeta, Mickiewicz, uno dei più arditi pensatori del secolo, dalla ingratissima posterità troppo poco amato, troppo obliato, malignamente obliato anco nel paese suo, nella sua triste Polonia"[11].

Doch das stärkste literarische Erlebnis lieferte ihm sein Vaterland: Dantes *Göttliche Komödie* ist für ihn die höchste Äußerung des dichterischen Geistes, „Dante è Dio in poesia"[12]. Dantesche Worte und Wendungen schleichen sich unbewußt in seine Dichtung ein[13], selbst in seine Prosa und in die szenischen

---

8. Zitiert nach Barbiera, Volo di memorie veneziane, S. 69—81.

9. Bei Hugo fand er das romant. Spanien der *Iberia*. *Contemplazione* ist nicht nur im Titel von Hugos Gedichtsammlung *Les Contemplations* angeregt, sondern auch in der liebevollen Beschäftigung mit den winzigen Wesen der Natur, und in der Steigerung von solch idyllischer Hingegebenheit an Blumen und Käfer zu metaphysischen Höhen. Weitere Anklänge passim; über die antithetische Darstellungsweise bei beiden werden wir noch sprechen.

10. Die in Rom 1829/30 verfaßte Ode *A una madre polacca* von Mick. war allerdings schon 1836 von Mazzini übersetzt worden. Außerdem veröffentlichte B. im „Figaro" die Romanze *Maria* in eigener Übersetzung. Er soll auch polnische Erzählungen übersetzt und veröffentlicht haben; vgl. G. Gallignani, A. Boito, Lettura, März 1919.

11. *Critiche*, S. 35/36.

12. Figaro, 28. Jan. 1864.

13. E quando fia ch'io ti rivegga; *Ero e Leandro*, S. 19, u. a.

Angaben seiner Textbücher[14]. Sein Leben lang hat er Dante liebevoll studiert; immer begleitete ihn die *Divina Commedia*, die er mit unzähligen Randbemerkungen versah. Eine Zeitlang macht er Vorschläge zur Verbesserung der Interpunktion in den Dante-Ausgaben, um die eindeutige Erfassung schwieriger Stellen zu erleichtern[15]; dann wieder schickt er dem Musikschriftsteller Camille Bellaigue lange Ausführungen über „Dante und die Musik". Denn abgesehen davon, daß sich viel Gesang und zahlreiche musikalische Vergleiche in der *Divina Commedia* aufspüren lassen, empfindet er in diesem Weltgedicht das musikalische Element, das Gefühl, als das stärkste im Dreiklang von Gefühl, Gedanke, Wort: „Il a créé la polyphonie de l'idée ou, pour mieux dire, le sentiment, la pensée, la parole, s'incarnent chez lui si miraculeusement, que cette trinité ne fait plus qu'une Unité, qu'un accord de trois sons, parfait, où le sentiment (qui est l'élément musical) domine. La divination par laquelle il choisit la parole, la place que cette parole occupe, ses liens mystérieux avec les vocables, les rhythmes, les assonances, les rimes qui précèdent et qui suivent, tout ceci, et quelquechose de plus arcane encore, donne au tercet de Dante la valeur d'une véritable musique de musicien." Und darum ist Dante der größte aller Künstler, weil er als einziger, außer Leonardo, die Grenzen seiner Kunst und des Wissens seiner Zeit überschritten hat: „Il opère avec les mots le même prodige que votre divin Mozart et mon divin J. S. Bach opéraient avec les notes et de la même manière. Mais Lui est le plus divin; Mozart et Bach n'ont pas dépassé la région de leur art, Lui, il est monté plus haut que la sienne. Il est plus divin qu'Homère, qu'Eschyle, même plus divin que Shakespeare! Il a touché, il a franchi les limites de la connaissance"[16].

Mit der späteren italienischen Dichtung konnte er weniger anfangen. Wohl war er als Italiener stolz auf die Renaissance, aber

14. Incognito indistinto (*Purg.* VII, 81); mehrfach in den *Critiche*. „Or sì or no s'intendon le parole (*Purg.* IX, 145)", mehrfach in den Textbüchern; u. a.

15. Briefe an Corrado Ricci 1897/98.

16. Bellaigue scheint diese Ausführungen in seinen Aufsatz über Dante und die Musik eingeschaltet zu haben, denn im Januar 1903 bedankt sich Boito für die Veröffentlichung der eigenen „barbara prosa". Immer wieder forderte er den französ. Freund auf, Dante zu übersetzen und in Frankreich bekannt zu machen.

in den folgenden Jahrhunderten vermißte er die großen Künstlerpersönlichkeiten. Selbst einen Leopardi lehnte die Scapigliatura als „sentimental" ab, während Manzoni als Befreier vom starren Klassizismus und als Charakter von vorbildlicher Lauterkeit anerkannt wurde[17]. Doch sei bemerkt, daß von Boito noch ein Aufsatz über Aleardo Aleardi vorhanden ist, der zeigt, daß der Jüngling durchaus nicht alle Dichter der älteren Generation schroff ablehnte, sondern pietätvoll ihre guten Leistungen schonte, wenn er auch Aleardi vorwarf, durch Überarbeitung seinen Jugendgedichten die ursprüngliche Frische genommen zu haben; er habe nicht verbessert, sondern wie in einem Geduldspiel poetische Bilder vertauscht oder anders zusammengesetzt. Aleardi hätte daran denken sollen, daß „l'idea è mistero impalpabile e santo e non si giuoca con essa, e non la si spezza come ciambella, e non se la decompone colla operazione del chimico"[18].

Auch später, als er sich aus dem eigentlichen literarischen Leben zurückgezogen hatte, nahm er am dichterischen Schaffen Italiens Anteil. Seine Bewunderung galt vor allem Antonio Fogazzaro, mit dem ihn eine innige Freundschaft verband. Nach Fogazzaros Tod allerdings kümmerte er sich nur noch wenig um die italienische Literatur; verschlang doch bald der Weltkrieg fast alle schöngeistige Betätigung, wenn man nicht die Kriegsliteratur und die Kriegstagebücher als solche anerkannte und studierte. Den berühmtesten Dichter seit der Jahrhundertwende, Gabriele d'Annunzio, scheint er nicht geschätzt zu haben, wie aus einer abfälligen Briefstelle an Bellaigue (Mai 1911) hervorgeht: „Mentre d'Annunzio si prepara con arte a „piper les parisiens" e a turlupinarli come non lo furono mai dai loro connazionali; mentr'egli si vale della congregazione dell'indice „pour faire mousser sa tisane", piomba sul sepolcro del povero Fogazzaro un fulmine immeritato". Wahrscheinlich behagte ihm das Theatralische, Charlatanhafte und Wollüstige an d'Annunzio nicht.

---

17. Praga lehnte M. anfangs gänzlich ab, fand aber später den Weg zu seiner Dichtung. Boito wurde schließlich, wohl unter dem Einfluß Verdis, ein solcher Manzoni-Anhänger, daß er mit d'Ovidio und Michele Scherillo nach Manzonis Heim in Brusuglio wallfahrtete (1908).

18. Figaro, 3. März 1864. In der übernächsten Nummer wurde der Aufsatz fortgesetzt und beendet.

Leider treten seine Grundgedanken und Kriterien bei der Beurteilung dichterischer Werke nicht klar hervor; ihre Objektivität wird durch allzu persönliche Stellungnahme oder polemische Gesichtspunkte beeinträchtigt. So ist es auch mit seinen Theaterkritiken. Obwohl sie nicht unmittelbar nach den Aufführungen geschrieben sind und durch gründliche Lektüre des betreffenden Stücks eine gediegene Grundlage haben, so scheinen sie doch etwas hastig verfaßt worden zu sein, worauf kleine Irrtümer, Unsicherheit in der Rechtschreibung und in den Zitaten, Verwechslungen von Personen und gewisse Widersprüche in der Analyse hinweisen; dadurch kommt ein journalistischer Zug hinein. Aber gerade diese unwesentlichen Fehler beweisen, daß Boito selten nachschlägt, sondern sich auf sein reiches Wissen und Gedächtnis stützen kann[1].

Die empfindende Anteilnahme des Künstlers behält allemal die Oberhand über die Unparteilichkeit des Kritikers und die kunstphilosophischen Gedankengänge. So kommt es, daß sein hoher Begriff von der Kunst, sein tiefes Gefühl für das Schöne und Große die reife Abgewogenheit und Abrundung noch vermissen läßt. Zunächst ist ihm nur klar, wie das Schauspiel n i c h t sein soll, was ihm grundsätzlich festzustellen gelingt, während seine positiven Urteile ganz willkürlich verteilt sind. Boito lehnt für die dramatische Kunst alle sittlichen, politischen, religiösen, kurz alle außerästhetischen Gesichtspunkte ab; er verurteilt moralische Abscheulichkeiten, verkommene Bühnentypen nur, wenn sie „antiästhetisch" sind. Vom Drama und vom Lustspiel verlangt er drei grundlegende Dinge: wahre Charaktere, wirksame Situationen, natürlichen Dialog. All das muß die Wirklichkeit dem Lustspieldichter liefern, so daß er die „Intrigue", den „Fall", nur abzumalen und in ein Theaterstück zu übertragen braucht; das ist eine durchaus naturalistische Auffassung, die Boito wohl aus Paris mitgebracht hat[2]. Darin sieht er auch den Vorzug des französischen Lustspiels vor

1. Vgl. Brognoligo, Novelle e riviste drammatiche di A. Boito, Prefazione, S. XX—XXIII.

2. Die Manifeste des Naturalismus wurden allerdings erst später erlassen.

dem italienischen, daß Paris mit dem Glanz und der Verdorbenheit seiner Gesellschaft eine „Katastrophe", einen Fall, einen Skandal nach dem anderen und somit unerschöpflichen Stoff für den Dramatiker bietet, während die unausgebildete italienische Gesellschaft nur Miniaturfälle aufweist, wie Boito an dem reizenden Vergleich mit der Teetasse, in der die hineingegossene Milch und ein eingetauchtes Sandwich ungeahnte Katastrophen auslösen, veranschaulicht; daher ist die italienische Komödie auf manierierte Nachahmung der Franzosen angewiesen. Und so hebt er die französische Gesellschaftskomödie in den Himmel. Er kennt sich in der zeitgenössischen Bühnenliteratur gut aus — sicher hat er in Paris eifrig die Theater besucht. Als Stammvater des modernen realistischen Schauspiels betrachtet Boito den Verfasser der „Demi-monde", Dumas fils, den er uns in reizvollem Gegensatz zu seinem „idealistischen", romantischen Vater vorstellt, welcher den Sohn absichtlich zum „Realisten" erzog. An die Parabel von den Pfirsichen in Augiers *Contagion* anknüpfend, weist Boito nach, wie der „faule Pfirsich", die Halbweltdame, alle französischen Lustspieldichter angesteckt hat; Sardou, Decourcelle, Barière haben von ihm gekostet, und Augiers Stück mit dem bezeichnenden Titel weist Boito Punkt für Punkt die Ansteckung und das Plagiat an Dumas nach. Auch die *Henriette Maréchal* der Brüder Goncourt beruht mit ihrer Moral, die eigentlich durch das Grauen über die schreckliche tragische Lösung ersetzt wird, auf des jüngeren Dumas wirkungsvoller Technik. Nur einer steht abseits und geht, an Shakespeare sich inspirierend, seinen eigenen Weg: Ponsard, dessen *Charlotte Corday* und *Le Lion amoureux* als Musterbeispiele historischer Komödien gepriesen werden. Die Kälte, die die Stücke dieses von Boito trotz seiner Alexandriner als Romantiker, nicht als Klassiker bezeichneten Dramatikers aushauchen, schreibt er Ponsards „unico peccato" zu: einer allzu großen Unparteilichkeit gegenüber der Geschichte[3]. „La pigra imparzialità è un errore davanti all' arte, un errore davanti alla storia, un errore davanti alla filosofia"; hier entfernt er sich wieder vom Naturalismus und nähert sich der Freiheit, mit der die Romantiker mit der Geschichte schalteten. Später allerdings bekehrte er sich zu unbedingter Treue gegenüber der Ge-

3. Nov. e. riv. drammatiche, S. 142.

schichte, und nur ungern wich er in einem einzigen Punkt im *Nerone* von ihr ab, indem er den Christen eine weit bedeutendere Rolle zuwies, als sie unter Nero tatsächlich spielten.

Sonst entzündet sich sein Lob oder Tadel gern am entgegengesetzten Urteil anderer Kritiker: so nimmt er gegen den vernichtenden Spruch der Pariser Rezensenten Sardous „Nos bons villageois" wegen ihrer unantastbaren Handlungsverknüpfung und ihres trefflichen Dialogs in Schutz, während er desselben Dramatikers dem Publikumsgeschmack schmeichelnden *Piccolino* und *La Famille Benoîton* trotz ihrer Beliebtheit beim Publikum ablehnt. An dem letzteren Stück tadelt er mit Recht, daß die Intrigue, eine durch ein Mißverständnis hervorgerufene Eifersüchtelei, mit dem Gegenstand, der Satire auf eine von Geldgier verdorbene Spekulantenfamilie, gar nichts zu tun habe.

Als höchster Maßstab steht im Hintergrund der Riese Shakespeare, der beständig zum Vergleich mit den Zwergen des 19. Jahrhunderts herangezogen wird.

Weit geringere Leistungen als das französische Theater hat das italienische aufzuweisen. „Da più da trent'anni, andiamo cancellando con insipida serietà le gioconde memorie dell'antica allegria, dimentichiamo una ad una le gloriose maschere del nostro teatro, perdiamo l'originalità della nostra celia, la nazionalità del nostro spirito, lo stampo del nostro sorriso."[4] Während früher die trefflichen, feinen, witzigen Marionetten den Italiener zur Selbstbeobachtung und zum Nachdenken anregten, herrscht nun ein witzloser, schablonenhafter, grober Komödienstil auf Italiens Bühnen, der durch die Trägheit und Gespreiztheit der italienischen Schauspieler noch verschlimmert wird. Überdies muß Italien das Glück einer einheitlichen, gepflegten Prosa entbehren, das Frankreich seit Jahrhunderten genießt. Drum zieht der einzige zeitgenössische Lustspieldichter Italiens von Rang, Paolo Ferrari, der dialogreichen Gesellschaftskomödie das Versdrama, das historische Lustspiel oder den Schwank in modenesischer Mundart vor; das „psychologische oder philosophische"[5] Lustspiel in Martellianerversen gelingt ihm, wenn er sich wie in *La donna e lo scettico* an Shakespeare, hier am

4. Figaro, 14. Jan. 1864.
5. Figaro, 25. Febr. 1864.

Hamlet, inspiriert. Wenn er sich dagegen wie in seiner *Marianna* der französischen realistischen Gesellschaftssatire verschreibt, so entsteht ein kaltes, unoriginelles Machwerk, das statt Charakteren „caricature e personaggi"[6] enthält, statt dramatischer Situationen konventionelle Nachahmungen von solchen, statt einem lebendigen Dialog Feuilletonstil und geistlose Pointen.

War sich Boito bewußt, daß er mit dieser Kritik seinem eigenen Lustspiel *Le madri galanti* das Todesurteil sprach? Denn dieses Stück, das er zusammen mit Praga verfaßt hatte und das 1863 in Turin durchfiel[7], war selbst ein konventioneller Abklatsch der französischen Gesellschaftssatire. Der geglückte Anfang läßt ein wirkliches Lustspiel vermuten, dann spitzt sich die Handlung immer mehr auf eine Katastrophe zu, die durch die Verlogenheit der „Gesellschaft" und durch den Eigennutz zweier eleganter Damen, die noch jung sein wollen, nach der Mode gehen und dabei ihre Töchter vergessen und opfern, heraufgeführt wird, bis sich am Schluß alles in Wohlgefallen auflöst; Matilde, die wirklich schlechte Mutter, wird bestraft, während ihre nur leichtsinnige, aber nicht böse Freundin Anna sich läutert, wieder in den Schoß der Familie zurückkehren darf und nun die Liebe ihrer Tochter wirklich verdienen wird. Dieser Schluß und manches andere, wie die Klassenunterschiede, die das Liebespaar trennen, und die Tante mit der unbefriedigten Sehnsucht nach dem Kind, rücken das Schauspiel in die bedenkliche Nähe des Rührstücks, der „Comédie larmoyante". Mit ihren Wesenszügen sind Bestandteile des Thesenstücks vermischt. Die Verlogenheit und Verderbtheit der Gesellschaft soll besonders auf dem Ball im dritten Akt hervortreten; vier Herren, die sich langweilen, offenbaren durch ihre Bemerkungen, die geistreich sein sollen, aber bei weitem nicht etwa an die von Oscar Wildes Salonlöwen heranreichen, die schwatzhafte Nichtigkeit der „società"; und in einem sentenzenreichen Sittenspiegel führt uns der Rechtsanwalt Salvi an jenen vier Nebengestalten die sieben Todsünden des Jahrhunderts vor, die gerade hier, im Ballsaal, ihre Heimstätte finden: la Noia,

6. Novelle e riviste drammatiche, S. 128.

7. Boshafte Kritiker änderten deshalb den Titel in „Le madri calanti" um. Der einzige, der ihre ungewöhnliche geistige Begabung anerkannte, war Fulvio Accudi (Pseudonym des piemontesischen Mundartdichters Vittorio Bersezio).

l'Aritmetica, la Caricatura (figlia della boria e dell'affettazione), la Ciarla (figlia della leggerezza e dell'ignoranza), la Vanità, l'Indifferenza, la Maldicenza[8]. Aber anstatt der wahren Ironie, die den Zuhörer den Sinn des Witzes herausfinden läßt, werden uns alle Anspielungen und Vergleiche eingehend erklärt; dieser pedantische Zug gibt dem Dialog eine lastende Schwere. Nicht lange danach tadelte Boito selbst diese Predigermanier, die dem Publikum die sittlichen Lehren eindrücklich zu Gehör bringt: „Non v'è al mondo maggiore inimico di morale che l'uomo noioso che la predica, e in arte maggior inimica che la commedia noiosa che la proclama"[9]. Überhaupt fehlt der wahre Humor, das liebevolle Verständnis für menschliche Schwächen, die über den Dingen stehende Betrachtung, all das, was sich Boito später erwarb; die scharfe, schonungslose Anprangerung der Gesellschaft, die wohl auf Praga zurückgeht, wäre der einzige bleibende Eindruck, hätten die beiden Verfasser nicht in der liebenswürdigen, etwas blassen Tochtergestalt, Camilla, und ihrem ehrenwerten Vater ein Gegengewicht geschaffen. Auch der redliche, ironische Salvi kann uns nicht überzeugen, da er erst im Laufe des Stücks seine Liebe der falschen Matilde ganz entzieht und der holden, unschuldigen Camilla zuwendet. Um die Hauptpersonen sind einige konventionelle Kontrastgestalten gruppiert, ein alter Kavalier von rokokohafter Galanterie, ein junger Draufgänger, der bei reifen Frauen sein Glück machen will, eine Verwandte, die die bürgerliche Redlichkeit verkörpert und die Rolle der verständnisvollen Vertrauten spielt.

Boito sah wohl ein, daß seine Begabung nicht für die Sprechbühne geschaffen war, und machte nie wieder einen Versuch, sie zu erobern. Aus solcher unerbittlichen Aufrichtigkeit heraus, mit der er sich selbst nicht verschonte, tadelte er auch die Fehler der anderen und scheute sich keineswegs, persönliche Freunde und ihre Werke unter die Lupe zu nehmen, wie Ferrari und seine *Marianna*, wenn es seiner Überzeugung entsprach. Von allem An-

8. Zwei Jahre später, am 2. April 1865, besprach Boito im „Museo di famiglia" die allerdings viel schwereren „Sette peccati mortali", quadro di Ernesto Ewald: Unbescheidenheit, Neid, Zorn, Wollust, Schlemmerei, Geiz, Faulheit. Hier wie dort verrät sich Boitos Vorliebe für Personifikationen abstrakter Begriffe.

9. Figaro, 21. Jan. 1864.

fang seiner schriftstellerischen Tätigkeit an betont er mit Nachdruck, daß er und seine Freunde keine „Clique", keine künstlerische Sekte bilden, die nur für die eigenen Mitglieder Propaganda macht und alle anderen schonungslos ausschließt und verurteilt; gehörte der zurechtgewiesene Ferrari doch dem Figaro selbst als Mitarbeiter an! „Il Figaro non è l'organo di nessuna consorteria, di nessuna chiesuola"[10]. Nein, nicht der Parteistandpunkt, sondern die Gerechtigkeit und Wahrheit soll entscheiden, um des Ideals der italienischen Kunst willen, der seine Aufsätze dienen sollen. Jeden Zwang, jede Norm lehnt er ab, und so groß wird im Lauf der Jahre sein Freiheitsbedürfnis, daß er in der *Musica in piazza* von der Kunstmusik, die in den „Käfig" des Opernhauses, des Konzertsaals und der Kirche eingesperrt ist, zur einfachen, aber ungefesselten Musik des Volkes unter freiem Himmel herabsteigt. Dort findet er das Wesen der italienischen Kunst noch am reinsten verkörpert. Zur verlorenen Eigenart der heimischen Kunst wieder zu erziehen, ist die hohe Aufgabe der Kritik, deren Wert daher nicht hoch genug veranschlagt werden kann. Ja, wenn sie an den Werken der Menschen das Schöne leuchten läßt, kommt sie der erhabenen Kunst selbst nahe. Italien hat viele große Kritiker gehabt, die leider gleichzeitig Skeptiker waren. Aber heute „abbiamo smarrito il senso critico dell'arte; non v'è critica nel pubblico, non v'è nella stampa"[11]. Bevor die wahre Kunst wiedererstehen kann, muß die Fähigkeit verständnisvollen Urteilens wiedergewonnen werden. „Infatti, quale utilità trarremo noi per l'arte, pel pubblico, per noi stessi, quando ci saremo tanto raffinati nella nostra critica da smarrirne il criterio? Quando avremo tanto sofisticato sulle cose dell'arte che non le capiremo, che non le sentiremo più? Quando avremo a forza di sapere perduta la fede del bello come gli scettici la fede del buono? *Criticismo* presso i tedeschi, che se ne intendono, è sinonimo di scetticismo; Dio ci scampi da questo sinonimo. La critica deve darci la prova scientifica, ideale ed estetica delle nostre impressioni, e per quanto ciò sia in potere della scienza, deve dimostrarcene le cause, deve medi-

10. Figaro, 7. Jan. 1864.
11. Figaro, 21. Jan. 1864.

tarle e non combatterle, deve giustificarle e non contraddirle, deve renderci ragione dell'applauso, deve dare all'entusiasmo ciò che appartiene all'entusiasmo, al cuore ciò che appartiene al cuore"[12]. Solch eine Art von aufbauender Kritik, die mit dem Verstand die Eindrücke des Gefühls ergänzt und durchleuchtet, glaubt Boito selbst trotz seines herben Pessimismus zu treiben, zu dem ihn eben „das schönere, fernere, teurere Idealbild" zwingt. Kunst und Kritik, sie ergänzen sich wie Gefühl und Verstand, und die Kluft zwischen beiden scheint überbrückt zu sein. Aber aus solchen ernsten, aufrichtigen Betrachtungen reißt ihn dann, genau wie in den Gedichten die ironische Schlußwendung, ein skeptischer Zweifel; vorbei die Trunkenheit des Ideals, lachten wir als erste über unsere Kritik „come si ride d'una notte passata col cervello ai grilli"[13]. Durch solche gelegentlich eingestreuten Einfälle, die die Illusion vernichten, wird die Schwere und der Ernst des Urteils gemildert. Nicht anders ist die Wirkung, wenn er von einer zufälligen Übereinstimmung von Namen oder von anderen Nebensächlichkeiten ausgeht. Er kann es nicht lassen, über sich und die anderen zu lächeln, und durch solchen liebenswürdigen Humor wird seine scharfe Sprache gemäßigt; sie war ja infolge der von Anfang an ausgeprägten Neigung zum Maßhalten nie zum bissigen Ton des Pamphlets entartet. Durch witzige und freche Bemerkungen und Vergleiche aus Weltliteratur und Geschichte belebt er die Darstellung, würzt er Lob und Tadel. Und wenn er gar ein reizvolles Stimmungsbild entwirft, wie bei der Beschreibung des Pariser „Gymnase"-Theaters und des ersten ländlichen Szenenbildes von Sardous *Nos bons Villageois*[14] oder bei dem Vergleich der Mailänder Scala mit einem Pariser Vergnügungslokal, wo die *grisette* (= die Direktion) und ihre um ein paar Sous an einer armseligen Baracke (*biccicocca* = das Büro des Impresario) gekauften Blümchen (= die veralteten Theaterschlager) immerfort durch die Hände tölpelhafter Kavaliere (= das Publikum) wandern[15], da vergessen wir ganz,

12. Nov. e. riv. dr., S. 165 f.
13. Figaro, 31. März 1864.
14. Nov. e. riv. dr., S. 160 ff.
15. Critiche, S. 124 ff.

daß ein strenger Kunstrichter zu uns spricht. Ein solcher Wechsel von Ernst und Scherz, von kunstphilosophischen Gedanken und reizenden Genrebildern, von streitbarer Polemik und verzichtender Skepsis ist charakteristisch für den reifenden Boito; wir haben ja auch in den Gedichten die Anzeichen dieser noch unruhigen Unausgeglichenheit und gleichzeitig den Kampf um den Ausgleich der Gegensätze beobachtet.

III. Die Wandlung von 1868. Der Sieg des Verstandes über die Phantasie; der Dichter findet sich mit der Wirklichkeit ab.

Diese Versöhnung alles Zwiespältigen in seinem Innern wurde durch ein äußeres Ereignis beschleunigt: das Fiasko seines *Mefistofele*, das ihm für viele Jahre die italienische Opernbühne verschloß, ihn zunächst ganz auf seine inneren Erlebnisse zurückwarf und zum Nachdenken über sich selbst zwang. Die Gegner, die meinten, er werde sich nie wieder von diesem Schlag erholen, sparten nicht mit gehässigem Tadel, den das maßvolle Lob der Gemäßigten und die Begeisterung der Freunde nicht auszugleichen vermochten[1]. Boito schien als Komponist mehr denn als Dichter versagt zu haben; „sarai poeta, letterato insigne, ma non mai compositore di opere teatrali"[2], rief ihm in falscher Prophetie ein Freund, der Musikverleger Giulio Ricordi, zu.

Der also Umstrittene bewahrte äußerlich so vollkommen Ruhe, ja Gleichgültigkeit, daß damals das Märchen von seiner „impassibilità" und „imperturbabilità"[3] entstehen konnte. Im Innern war er schwer getroffen und brauchte Jahre, um den Schlag zu verwinden. Zwei Monate später zwang ihm die Erbitterung noch einmal die

---

1. Zu den Ablehnenden gehörte auch Rovani, der Boito und seine Eigenart nicht schätzte. — In der Literatur hat der lärmvolle Untergang des 1. *Mef.* Spuren hinterlassen: der mit der Scap. befreundete Schriftsteller Roberto Sacchetti, dem Praga jene Theaterschlacht schilderte, stellte in seinem Roman *Cesare Mariani* (Torino 1876) in einem großartigen Kapitel den heldenhaften Kampf und die erschütternde Niederlage eines jungen Komponisten dar, der sein Erstlingswerk selbst dirigiert (wie B.!); vgl. G. Faldella, Roma borghese, Roma 1881. Die „Consorteria delle Effe" nahm das Ereignis zum Anlaß, um zu Neujahr 1869 in einem nächtlichen Gelage ein von Paolo Ferrari verfaßtes „Brindisi-melodramma" aufzuführen, in dem einzelne Arien und Chöre und Boito selbst karikiert werden: „Il grande conciliabolo delle Effe ossia La notte del Sabba classico-romantico" (veröffentlicht in Vittorio Ferraris Buch über seinen Vater, P. F.).

2. Gazzetta musicale die Milano, 15. März 1868.

3. Vgl. „L'imperturbabilità di Boito", Emporium, 1918, S. 40.

Feder in die Hand; es war das letzte Mal, daß er mit offenem Visier kämpfte. Der Erziehungsminister Emilio Broglio hatte in taktlosen Briefen Manzoni zur Vereinheitlichung der italienischen Sprache auf toskanischer Grundlage und Rossini zur Wiederbelebung der darniederliegenden italienischen Musik aufgerufen. Boito antwortet in einem gepfefferten öffentlichen Brief[4], in dem er durch übertriebene Toskanismen die unorganische Gleichmacherei der Sprache verspottet und dem Minister den hohen Stand des italienischen Opernschaffens beweist. Broglio hatte in unverkennbarer Anspielung auf den *Mefistofele* die musikalischen Mammutwerke verurteilt, und Boito schlägt zurück: „I Mastodonti musicali non iscacciano punto i giovani maestri e non allarmano niente affatto gli Impresari . . . se V. E. fosse così sicura di salire un'altra volta al Ministero com'è sicuro il succitato giovane di reppresentare presto un'altra opera[5], V. E. ne gongolerebbe assai." In solch scharfen Ausfällen machte der Schwergekränkte seinem Bedürfnis nach Rache und Rechtfertigung Luft.

Dann allerdings verstummte er für einige Zeit vollständig, verließ das Schlachtfeld und hüllte sich in ein allmählich sagenhaft werdendes Schweigen; unterdessen vollzog sich unter dem Eindruck der Niederlage die Wandlung und Entwicklung zu Klarheit und Anerkennung der Wirklichkeit. Zwei Jahre danach trat er mit der *Musica in piazza* unter dem Anagramm „Tobia Gorrio" vor die Öffentlichkeit; die Namensänderung hat ihren tieferen Sinn in dem Übergang von angriffslustiger Kampfbereitschaft zu Resignation und leisem, wehmütigem Lächeln, vom Erneuerungswillen zum Gefühl, bereits zuviel gesagt und geschrieben zu haben. Die Ironie hat gesiegt; und so bringt er es fertig, das eigene Schmerzenskind als „Semistofele" zu verspotten und mit dem guten Mailänder Dialektwort *boiaccada* (= „Hinrichtung") zu belegen.

Von den ersten dichterischen Versuchen an hatte sich die Ironie geregt. So unpersönlich sie schien, so hatte der Dichter sie doch immer auf sich selbst gewandt. Nur im *Re Orso* war ein Stoff und ein Ausweg gefunden, in dem sich die bizarren Neigungen des Künstlers auswirken konnten, ohne daß er dabei unter dem Zwie-

4. Lettera in quattro paragrafi, in Critiche, S. 52—64.
5. Anspielung auf den wachsenden *Nerone*.

spalt des Lebens zu leiden brauchte. Sonst aber nahm er die Phantastereien über Sein oder Nichtsein seines Dichtertums so ernst, daß er in *Dualismo* Gefahr lief, ähnlich wie Carducci den eigenen Gefühlen das Gewicht von Grundsätzen einer Dichterakademie beizulegen („De'carmi animator — Dell'estro ideator"). Daher mußte er sich selbst weh tun, wenn er den Schwung plötzlich erschlaffen ließ und sich über das Gefühl lustig machte, bevor es ausgeschwungen hatte.

Diese Selbstqual ist das Zeichen einer neuen Antithese, die sich seit etwa 1865 in seinem Wesen herauszubilden begann: hinter dem phantasierenden, sich dem Flug der poetischen Schwingen und dem seelischen Erleben hingebenden Ich taucht das beobachtende, alltägliche, verstandesmäßige, spöttische Ich auf[6], und dieser Gegensatz war es, der ihn am Fauststoff anzog. Er selbst erkannte, daß er mehr der Alltagsmensch, der Zeitgenosse war als der Bewohner und Besitzer einer von ihm selbst geschaffenen zeitlosen Phantasiewelt, und vertiefte absichtlich den Zwiespalt, indem er den Verstand gegen die Phantasie unterstützte. Dadurch befreite er sich aus dem andern, nämlich dem Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit, verschüttete aber seine am stärksten sprudelnde dichterische Inspirationsquelle. Mitgewirkt haben bei dieser Entzauberung das Aufgeben der verneinenden, aufrührerischen Haltung, die Anerkennung der bürgerlichen Gesellschaft, so wie sie eben war, der Genuß, mit dem er sich in wissenschaftliche Studien und in die Ausarbeitung von sprachlichen und musikalischen Seltsamkeiten vertiefte. In späteren Jahren war ihm nichts peinlicher als eine Anspielung auf seine Jugenddichtung; sie sollte möglichst tief im Abgrund der Vergessenheit begraben sein. So schrieb er 1904 an Barbiera: „Ti dico che ‚odio al par delle porte atre di Pluto' i miei versi giovanili; ti dico che non desidero ricordarmene e meno ancora parlarne o che

---

6. „Sdoppiamento" nennt Nardi, a. a. O., diese in der Romantik beheimatete seelische Eigenart und überschreibt mit diesem Wort sein erstes Kapitel über Boito (S. 167—195). Mit dem gleichen Begriff „Entdoppelung" operiert sehr gern auch Fr. Schürr, die ital. Lit. von 1870 bis zur Gegenwart: bei dem „Teatro del Grottesco", bei Bontempelli u. a. bringt er ihn in Anwendung. Er weist auf die Definition dieses Begriffs bei Pirandello (im Aufsatz über Cantoni, Nuova Antologia, 1905, und in „L'umorismo", 1908) hin. Sollte nicht auch Nardi von dorther den Begriff übernommen haben?

se ne parli." Schon 1875, zehn Jahre nach dem Erscheinen des *Re Orso*, schrieb er an den Grafen Salina, der ihn um ein Exemplar dieser Verserzählung gebeten hatte: „Questo *Re Orso* è una matta cosa . . . , la scrissi a vent'anni quand'ero più pazzo d'adesso e quando non mi dispiaceva ancora di comparire davanti agli occhi del pubblico sotto vesti strane; . . . stramberia poetica, perdonabile a vent'anni, a trenta meno"[7]. Boito, der sich über die eigene Wesensart und die eigenen Regungen sorgfältig Rechenschaft ablegte, war sich bewußt, daß seine lyrische Ernte vorüber war, und schrieb nie wieder ein lyrisches Gedicht.

---

7. Ein gewisses rückblickendes Vergnügen an diesen Jugendstreichen schwingt allerdings in diesen Worten mit. Und völlig hat er seine Jugenddichtungen nie verleugnet, sonst hätte er nicht in die Buchausgaben von 1877 und 1902 eingewilligt. Auch pflegte er sie als Andenken an nahe Freunde zu verschenken, so an Bellaigue und an Luigi Orsini.

IV. Dichtung der Reifezeit.

1. Die Erringung der Lebensweisheit: „Il trapezio".

Nun hat er nicht mehr in Versen, sondern in Prosa Gerichtstag über sich gehalten. Das aufrichtigste Bekenntnis der 70er Jahre ist die Novelle *Il trapezio* (1872/3)[1]. Hatte sich schon in der *Musica in piazza* die Selbstbescheidung angekündigt, so ist zwei Jahre später die Spannung zwischen Gefühl und Verstand auf die Höhe leidenschaftsloser, rückblickender Betrachtung gehoben. Von der Warte der Lebensweisheit herab berichtet der alte chinesische Geometer Yao sein Lebensschicksal. Er schreibt es seinem Schüler auf, um ihm die tiefen Ursachen zu erklären, durch die er vor wenigen Wochen die Fähigkeit des Sprechens einbüßte. Während einer großen Hungersnot hatte seine Mutter den Knaben für Geld einem europäischen Seemann anvertraut, der ihn unrechtmäßig als Sklaven weiterverkaufte. Daß er Sklave ist, erfährt Yao erst nach vielen Jahren eines Artistenlebens, das ihn schließlich in einen Zirkus nach Lima verschlägt. Bei dem Schmerz, den diese überraschende Mitteilung bei Yao auslöst, bricht die Erzählung ab, und ihre von der „Rivista Minima", in der sie erschien, angekündigte Fortsetzung wurde nicht ausgeführt.

Hat Boito im *Alfier nero* Teilnahme für einen Neger gezeigt, so offenbart nun *Il trapezio* abermals eine gewisse Europamüdigkeit. Europäer treten fast nur als grausame Sklavenhändler und Menschenschinder auf, und die ganze Teilnahme gehört dem Chinesen, der unter den Beleidigungen und dem Spott der anderen sich in buddhistischer Selbstüberwindung zur Leidenschaftslosigkeit emporläutert. Wie sein Yao mag Boito damals Trost und Rat in den Weisheitslehren des Konfuzius gesucht haben, die er seit zehn Jahren auswendig konnte und oftmals in seinen Aufsätzen anführte. Aber bis dahin war ein weiter Weg durch die Niederungen des Lebens, wenn die innere Entwicklung Yaos sich auch folge-

1. Doch geht Rensis zu weit, wenn er sie in der Einleitung zu den *Critiche* „minutamente autobiografica" nennt.

richtig aus den Anlagen des Knaben ergibt: schon dieser strebte nach Klarheit und bestimmtem Ausdruck und litt unter den vom Verstand des Kindes noch nicht durchschaubaren Geheimnissen des Lebens. Wie ein körperlicher Schlag verwundet die Vergewaltigung der Gerechtigkeit den Knaben, der gegenüber der Willkür und den Instinkthandlungen der anderen sich selbst zu männlichem Maßhalten und zu gleichgültiger Erhabenheit über die Demütigungen zu erziehen sucht. Mit dieser Bewußtseinshaltung hängt Yaos Meisterschaft in der mathematischen Berechnung zusammen, seine wesentlichste Begabung und der Kernpunkt seines Wesens, das Spiegelbild von Boitos eigenen geometrischen Fähigkeiten, die er an der Konstruktion seltsamer metrischer Gebilde erprobte. Alles nimmt in Yaos Geist scharf umrissene, geometrische Formen an, und durch die Mathematik ist die Sphäre des Verstandes mit der sittlichen Weltordnung verbunden: „La giustizia apparve sempre nel mio pensiero esatta, evidente come una verità tutta fisica. Quando nella mia età matura incominciai a studiare le matematiche, un diritto leso ripugnò alla mia coscienza nello stesso modo che un calcolo errato al mio intelletto[2]". Ähnlich, wenn auch noch abstrakter, hat Novalis in seinen Fragmenten in der Mathematik den „symbolischen Körper unseres Innern" gesehen und sie besonders mit dem Recht und der Philosophie in Beziehung gesetzt[3]. Anders als er allerdings baut Boito auf der Mathematik nicht ein alle Geistesgebiete umspannendes, philosophisches System auf, sondern zieht sofort die Nutzanwendung: zur Wiederherstellung des Rechts wie zur Richtigstellung der Berechnung treibt Yao dasselbe „chiaro e calmo principio scientifico". Sein mathematischer Geist stellt Tat und Gedanke auf die gleiche geistig-sittliche Ebene: „Sì, ferire, cogliere nel centro con una freccia o con un'idea, una cosa o un problema, o un'occasione o un bersaglio, un astro, un cer-

2. Novelle, S. 68.

3. „Die mathematische Kraft ist die ordnende Kraft... die reine Mathematik ist die Anschauung eines Verstandes, als Universum ... Reine Mathematik ist Religion... Die Mathematik bezieht sich nur auf Recht, rechtliche Natur und Kunst, nicht magische Natur und Kunst"; hier grenzt Nov. von der Math. das Irrationale ab, während Boito, wie wir sehen werden, beides in Verbindung miteinander setzt. Vgl. auch Fr. Schlegels Fragment: „Die Mathematik ist gleichsam eine sinnliche Logik, sie verhält sich zur Philosophe wie die materiellen Künste, Musik und Plastik, zur Poesie".

chio, o il cuore di un mièn-man (Sklavenhändler) o il cuore di un uomo, era per me, fin d'allora, un solo fatto fisico, un solo fatto intellettuale"[4].

Das Wirken des Luftakrobaten und die Geometrie fließen mit den geheimnisvollen Mächten des Lebens in einem unbelebten Symbol, dem Trapez, zusammen. Schon in seinen früheren Novellen hatte Boito den über die menschliche Vernunft hinausragenden Kern des Geschehens und den ganzen Bedeutungsgehalt in einen toten Gegenstand gelegt: der *schwarze Läufer* mit seinem roten Strich am Halse, dort, wo der Kopf an den Rumpf angeklebt war, verkörperte die geknechtete schwarze Rasse; und in *Iberia* entscheidet die Königskerze in der Turmkapelle des Fürstenschlosses über Fortleben oder Untergang des spanischen Königshauses. Das Leben seiner letzten Sprößlinge hängt von der Kerze ab, die nur vom Hauch einer Braut, nicht einer Jungfrau gelöscht werden kann. Aus einem ähnlichen Symbolkern entwickelt damals Stéphane Mallarmé das allerdings viel sinntiefere Drama des *Igitur*, das sich auch in einem Turmgemach abspielt: die Kerze des Bewußtseins kann nur erlöschen, wenn der Weg ins Absolute zurückgelegt ist[5]. Im Ausgangspunkt näher steht der Novelle Boitos der *Axel* von Mallarmés Freund Villiers, dessen Symbol freilich auch in eine andere Richtung weist: das letztgeborene Menschenpaar aus zwei blutsverwandten Adelsgeschlechtern (wie bei Boito!) soll durch seine Vermählung alles Menschliche und die Welt besiegen. Gegenüber diesen Auseinandersetzungen mit den tiefsten Problemen der Vergeistigung und Verewigung des Irdischen blieb Boito bei dem äußerlichen Konflikt stecken, der ihm noch dazu von den damaligen spanischen Königswirren eingegeben war, und dessen innerer Problematik schon durch die üppig wuchernden dekorativen Elemente eines romantischen Spaniens, wie er sie bei Hugo und Musset kennengelernt hatte, das Schwergewicht genommen war.

4. S. 80.

5. Schwerlich haben sich Mallarmé und Boito gekannt. Vielleicht stellte der gleichzeitig mit beiden Dichtern und ihren Freundeskreisen, den jüngeren Parnassiens, den späteren Symbolisten, und der Scapigliatura befreundete zweisprachige Schriftsteller Graf Luigi Gualdo, der unheimliche Novellen nach der Art von E. A. Poe schrieb und mit Vorliebe die Nachtseite des Lebens aufsuchte, eine mittelbare Verbindung zwischen ihnen her; vgl. Wais, Mallarmé, S. 119, S. 472 f.; über *Igitur* und *Axel* ebd.

Mit dem *Trapez* begibt sich Boito in die kühlere Luft der mathematischen Klarheit. Hatte er doch schon den Sinn und die Bedeutung des schwarzen Läufers und der Königskerze bis ins kleinste durch seine Erläuterungen erhellt und nur die Schlußwendung in seltsamem Halbdunkel gelassen, während in den erwähnten Vorboten der symbolistischen Dichtung die Handlung verrätselt ist und erst am Schluß in die Klarheit, nämlich die des Todes führt. Und doch ist auch das Trapez eines jener Schicksalsobjekte, in die die Phantasie der Menschen das Wirken geheimnisvoller Mächte hineindichtet. Leider bleibt uns, wegen des plötzlichen Abbruchs der Erzählung, der Sinn des Trapezes undeutlich. Sie sollte anscheinend zu einer Katastrophe führen, durch die das Trapez zum Alpdruck des Chinesen wird: „Non ho mai potuto descrivere un trapezio senza confusione dei miei spiriti vitali"[6]. Diese mit dem Trapez verbundene Unruhe steht in irgendeinem Zusammenhang mit dem Verlust der Sprache, denn Yao wird in dem Augenblick stumm, in dem er seinen Schülern Trapez und Trapezoid definieren will. Trotz der sich allmählich verwirrenden Anspielungen auf die Katastrophe ging Boito augenscheinlich mit einem festen Plan an die Erzählung, die nach ihrer Anlage eher ein Bildungsroman als eine Novelle genannt werden könnte.

Sie sollte den Helden wohl folgerichtig der vollen Klarheit und damit dem Gleichgewicht und dem Erhabensein über menschliche Schwächen entgegenführen, bis er den Grad von Vollkommenheit erreicht, in dem unter Vorwegnahme des Ergebnisses der Greis uns am Anfang vorgestellt wird. Dadurch, daß der alte Yao sein Leben selbst erzählt, ist es Boito gelungen, ihn gleichzeitig als jungen und als alten Mann darzustellen[7]. Der Alte charakterisiert sich durch seine abgewogene, sentenzenreiche Erzählungsweise und durch die Demut, mit der er all die erlittene Schmach als notwendige Bedingungen der Entwicklung und Läuterung begreift, und zugleich treten

6. Novelle, S. 60.

7. Das meisterhafte Vorbild einer solchen kunstvollen Verschmelzung, aus der mit zunehmender Klarheit die Entwicklung heraustritt, hat Hölderlin im *Hyperion* gegeben, wo Einst und Jetzt kunstvoll verschlungen und dabei gegeneinander abgewogen werden. Bei Boito fehlt hier allerdings die Sehnsucht nach dem Entschwundenen. Brognoligo, a. a. O., S. XVI, fühlt sich durch Yaos Haltung an die des Erzählenden in Ippolito Nievos *Confessioni di un ottuagenario* erinnert.

die Wesenszüge des klugen und rechtlichen Jungen hervor. Boito hat hier in einer Gestalt den Gegensatz von Gefühl und Verstand zum Ausdruck gebracht: der alte, lebenskluge Chinese analysiert seine Jugendtaten, beurteilt und erklärt sie, indem er sie mit der inzwischen gewonnenen Lebensklugheit durchleuchtet. Der Verstand, der schon der Unbeherrschtheit und Heftigkeit des Knaben entgegenwirkte, hat im Alter den endgültigen Sieg davongetragen. Er machte die Selbsterziehung und die Überwindung von Leidenschaft und Schwäche in dem Augenblick möglich, wo Yao sich ihrer bewußt wird.

So ist die Selbstzergliederung des Helden mit der Handlung zu einer Einheit verschmolzen. An die einzelnen Erlebnisse schließt sich mit fortschreitender Klarheit die Analyse des Alten, die er als Knabe, für den es noch soviel Unerklärliches auf der Welt gab, noch nicht hätte geben können. Das Geheimnisvolle auf dem Schiff, das ihn von der Mutter fortführt, sind die dunklen Leiber der Sklaven, die er im Laderaum erspäht; dann bedrängt es in der Gestalt des seltsamen, naturhaften, sprunghaften Zigeunerknaben Ramàr seine wachsende Lebensklugheit; und schließlich erschüttert es sein Gleichgewicht in der Gestalt der schönen Spanierin Ambra; sie entfacht in ihm eine quälende, unterdrückte Sinnlichkeit, der die Liebe Ambras und Ramàrs als triebhafte Naturgewalt gegenübergestellt wird. Aber gerade die Heftigkeit der anderen gibt ihm die Ruhe und Klarheit zurück: die Peitschenhiebe des Sklavenhändlers, Ramàrs wütender Angriff an Ambras Krankenbett, das ist spürbare Wirklichkeit, und diese befreit ihn von Zweifel und Furcht: „Ho sempre odiato le tenebre e le fantasie dei romanzi; ho avuto sempre paura dell'ignoto, del noto mai"[8].

2. Das Ringen um das ideale Musikdrama: „Nerone".

Das ist die Stimmung von Boitos zweiter Lebenshälfte: nicht mehr ein Heraufrufen von Gestalten aus dem ungeformten Chaos, sondern ein geduldiges Studium von Tatsächlichem, auf dem die Dichtung ruht. Wenn Yao sagt: „s'agita in mè un vasto bisogno di constatazione", so ahnen wir schon die Feststellung wissen-

8. Nov., S. 68. Gerade entgegengesetzt lautet ein Ausspruch Paul Valérys: „Ich fürchte das Bekannte mehr als das Unbekannte" (aus seinen „Verstreuten Bemerkungen", Münchner Neueste Nachrichten, 10. März 1939).

schaftlicher, historischer Tatsachen bei seiner Vorbereitung zum *Nerone* voraus. Ein halbes Jahrhundert lang hat Boito mit ihm gerungen; immer wieder zwang ihn seine übertriebene Gewissenhaftigkeit und seine sprichwörtlich gewordene „incontentabilità", das Vollendete umzustoßen und umzubauen. Auch Goethe beschäftigte sich länger als ein halbes Jahrhundert mit seinem Meisterwerk, dem *Faust*; ihm gelang die Vollendung, weil er das Weltdrama in sich durchlebt hatte, während Boito seine Begabung und seine Mühe an eine ihm menschlich ferne Gestalt wandte; so war ihm weder der kühne Wurf noch das langsame Reifen des Werkes beschieden. Verdi durchschaute die Schwäche des allzu bewußten, wissenschaftlich gewissenhaften, um Milieu und Zeitkolorit beflissenen Freundes, als er seiner Befürchtung Ausdruck gab, daß Boito vor lauter Studieren den schöpferischen Augenblick verpasse; so spielte er in einem Ausspruch zu Pascarella auf Boito an: „Non bisogna pretender troppo. Quando una cosa l'avete fatta, pubblicatela. Giù! Giù! Vedete quello lì? Per pretendere troppo non ha fatto più niente"[1]. Romualdo Giani[2] hat uns bis ins genaueste alle seine Quellen aufgezählt, von den apokalyptischen Schriften bis zu Tacitus und Sueton, und die musikgeschichtlichen Werke, mit denen er von der Seite der Tonkunst her in die Antike einzudringen suchte. Boito will ein historisch getreues Bild einer Kulturepoche, des Roms der Kaiserzeit, geben; die Genauigkeit des Rahmens und des Apparats, des Bühnenbilds, der Kostüme, der Tänzer- und Gauklergruppen, der Via Appia und des Circus Maximus erscheint fast wie eine Rückwirkung der Taineschen Milieutheorie auf die Dichtung[3]. Schon das 1901 als „Tragedia" veröffentlichte Textbuch läßt erkennen, wie sehr die psychologische Entfaltung und der Gang der Handlung in Gefahr sind, von den Massenbildern, der Dekoration und der Überfülle der szenischen Angaben überwuchert zu werden. Boito selbst strebte das Gleichgewicht zwischen Milieu und Handlung an: „Ambiente e dramma si annunzano e si sviluppano con-

---

1. Bei Luzio, Carteggi verdiani, 2. Bd., Kap. VII, I pezzi sacri di Verdi.
2. Il Nerone di A. Boito. Torino, Bocca, 1901 (Neudruck 1924).
3. G. Forzano, La preparazione scenica del Nerone (Lettura, 1. März 1924), bezeichnet ihn wegen dieser genauen Milieuschilderung als einen Vorläufer d'Annunzios und seiner *Francesca*.

temporaneamente"[4]. Neben den plastischen Wirkungen, die Boito durch das Bühnenbild, durch Bewegungs- und Tanzgruppen erstrebte[5], soll auch die Sprache Zeitfarbe geben. Der Wortschatz, und zwar nicht nur in den szenischen Angaben, ist mit lateinischen und griechischen Wörtern und Eigennamen gespickt, wie schon im Torso, die antiken Versmaße kommen in den Gesprächen und Chören zur Verwendung, und im Eumenidenchor ist die gelockerte Wortstellung, in der das Italienische den klassischen Sprachen näher steht als die romanischen Schwestersprachen, der syntaktischen Freiheit der antiken Tragödien und Epen angenähert; z. B. „Quest'eterna pose a me sorte l'ultima Parca".

Es ist fraglich, ob Boito die damaligen französischen Gestaltungen des kaiserlichen Rom, etwa Bouilhets römische Dramen und sein Epos *Melaenis*, ein Gemälde der Verirrungen jener Zeit, und die Darstellungen der dionysischen Seite der Antike, z. B. Flauberts *Salammbô*[6], gekannt hat. Nicht in Frankreich, sondern in einem anderen Kulturkreis war sein Interesse am Nero-Stoff erwacht. Auf seiner ersten Europareise war der Zwanzigjährige von Paris, dem „gran Pandemonio" über Deutschland nach Polen aufs Land gereist: „il passaggio fu veemente, per vero dire, e per me che ricerco

---

4. Aus Boitos zahlreichen Notizen zum *Nerone*, bei Forzano.

5. Auf diese klassische „plasticità" wies vor allem Borelli, Linee dello spirito e del volto di A. B., S. 43 ff., hin, indem er sich auf die von Forzano, a. a. O., veröffentlichten Regieanmerkungen Boitos stützt, z. B.: „Le varie scene sieno ridotte alla maggiore plasticità"; über den 1. Akt: „quattro punti fissi ove si concentrano i momenti plastici dell'atto: La fossa. La tomba. Il tumulo. La Via Appia. Sulla fossa Tacito. Sulla tomba il vangelo. Sul tumulo gli atti degli Apostoli. Sull'Appia ancora Tacito" usf. Die plastischen Möglichkeiten hatte B. immer schon, für die Choreographie besonders, betont: „Der Choreograph muß v. a. Bildhauer sein", sagte er schon 1864 (Figaro).

6. An diesem hätte ihn die verwandte Arbeitsweise, die realistische Vorbereitung und Stoffsammlung bei allem romantischen Exotismus, verwandt ansprechen müssen. Ein realistisches Bild des dekadenten Rom entwirft auch V. Hugo in der „Légende des Siècles": *Au Lion d'Androclès*. Choreographisch gestaltet kannte B. die „Roma asiatica" in *Velleda* von Rota, einem Ballett, das sich an der Velleda-Episode in Chateaubriands *Martyrs* inspiriert und das B. im „Figaro" (10. März 1864) als die lebendige Gestaltung eines „intero mondo... intero secolo" ausdrücklich lobt. Mit der „Roma asiatica" ist hier Ephesus gemeint.

le grandi emozioni che vengono dai grandi contrasti, meglio non poteva capitare". In demselben Brief[7] berichtet Boito zum ersten Male von seiner Beschäftigung mit Tacitus: „me la passo alla moda di Gian Jacomo, e fantastico de' mostruosi lavori nel cervello. E in questo momento, per farla ridere, sono sotto l'influsso magico di Tacito; e medito un gran melodramma che sarà battezzato con un terribile nome: Nerone". Ist es nicht merkwürdig, daß gerade in dem Land, wo die Kunst sich mit Vorliebe an den Greueln des kaiserlichen Rom als an dem Sinnbild der Willkürherrschaft des Zaren inspirierte, Boitos Interesse an Nero erwachte? Das polnische Blut seiner Mutter begann in ihm zu kochen, als er selbst in dem unter den russischen Grausamkeiten schmachtenden Lande weilte, das an den ruchlosen Gestalten der römischen Kaiser seinen Haß gegen den Tyrannen entlud. Leidenschaftlich apostrophiert er 1868 in einem kurzen Terzinengedicht den polnischen Dante-Deuter Joseph Ignaz Kraszewski, der damals gerade die russisch-polnischen Beziehungen geißelte, und schließt mit dem gleichnishaften Wunsch:

Al viaggio di Dante il rio viaggio
Della storia Polacca s'avvicina.
O parallelo di doppia miseria:
Dante getta Satàna alla Caìna
E Dio scaglia lo Czar alla Siberia[8].

Derselbe Kraszewski hatte 1866 eine geschichtliche Erzählung „Rom zu Neros Zeit" und vorher (1860) einen Roman „Capri und Rom" veröffentlicht. Später malte Henryk Siemiradzki in Krakau seine „Lebenden Fackeln Neros" (1876), und Sienkiewicz schrieb „Quo Vadis" (1894—96)[9].

Auf der Bühne war die Gestalt des Kaisers Nero immer daheim gewesen. Die fälschlich Seneca zugeschriebene lateinische *Octavia* war nichts als eine Schulübung gewesen, in der der Kaiser als

7. An den Mailänder Freund und Gönner Paolo Reale, 19. April 1862; der erste Brief, der von B. überhaupt erhalten ist.

8. *Libro dei versi*, S. 52.

9. Überhaupt waren seit Chateaubriands *Martyrs* die Christenverfolgung, und der Verfall der Antike ganz allgemein, beliebter Romanstoff geworden: z. B. Lewis Wallaces *Ben Hur* (1880) und vorher schon Bulwer Lyttons *The Last Days of Pompeii* (1834).

rhetorische Verkörperung des Bösen erschien; Racine hatte im *Britannicus* Nero und seinen Kreis zum Spiegelbild der französischen Gesellschaft veredelt; Alfieri hatte aus seiner *Ottavia* eine politische Tendenztragödie „in tyrannos" gemacht; in zahlreichen italienischen Opern[10], angefangen von Monteverdis *Incoronazione di Poppea*, war Nero als konventioneller Operndespot aufgetreten. Im 19. Jahrhundert, im Zeitalter der Psychologie, erwacht das Interesse an Neros seelischer Eigenart, an den Triebfedern seiner Handlungsweise. In seiner 1871 verfaßten „Commedia" *Nerone* sucht Pietro Cossa an dem Kaiser als Hauptzüge die Grausamkeit und die Liebe zur Kunst herauszuarbeiten, wie er selbst in seiner Vorrede und in dem programmatisch-apologetischen Prolog des Hofnarrs Menecrates betont. Antonio Gazzoletti stellt in seinem *Paolo* als erster das verfallende Heidentum dem aufsteigenden Christentum gegenüber; Paulus und Nero sind die Gegenspieler, während bei Boito dem Christenapostel Simon Mago gegenübersteht und Nero sich über dem Zusammenprall zweier Welten in der Kunst zu verewigen vermeint. Ähnlich wie in Gazzolettis Schauspiel wird der Brand Roms auch in Robert Hamerlings *Ahasver in Rom* behandelt, einer Versdichtung, die in Vittorio Bettelonis Übersetzung in Italien bekannt wurde. Es ist nicht verwunderlich, daß Boito in manchem mit diesen Werken übereinstimmt, daß sein Held mit Cossas Nero[11] einige Charakterzüge teilt und daß er wie Gazzoletti den naheliegenden Gegensatz von Heidentum und Christentum herausarbeitet[12]. Nicht aus ihnen hat er geschöpft, sondern aus den unzähligen Quellen, Nachrichten, Legenden des ersten Jahrhunderts die Gestalt des Kaisers und das Bild seiner Zeit zusammengesetzt. Seine wollüstige Grausamkeit, seine Freude an neuartigen Ver-

10. Aufgezählt bei E. Faustini-Fasini, Nero in Musica, Musica d'oggi, 1. Mai 1924.

11. Von dem er sich im übrigen distanziert: sein Nero „non ha niente a che fare con quello del Cossa" (an Salina, Febr. 1876). Cossa erkannte übrigens die Überlegenheit von Boitos N. neidlos an: „Vi sono dei momenti degni di Shakespeare; il mio Nerone, in confronto al suo, è roba da ragazzi" (zitiert nach Grove's Dictionary of Music).

12. Auch Boito wollte ursprünglich Paulus auftreten lassen: „Hai ragione; S. Paolo avrebbe illuminata la parte cristiana del dramma con un raggio più ampio e più solenne; l'avevo già inscritto fra i miei personaggi, ma poi vi rinunciai, vinto da altre considerazioni" (an Fogazzaro, 1901).

brechen und Tempelschändungen, sein verdorbener Charakter treten schon bei Tacitus und Sueton hervor. Boito betont besonders auch seine perverse Ästhetik, die äußerlich an den Verzweiflungsschrei des aufrührerischen Scapigliato anklingt: „Il Mostruoso è il Bello"[13].

Aber erst vor dem Hintergrund der unterhaltungssüchtigen, wankelmütigen, sittlich lockeren plebs und des Durcheinanders orientalischer Kulte konnte, das erkannte Boito, Neros Charakter mit seiner histrionenhaften Eitelkeit, seinem haltlosen Pläneschmieden und seinem Streben nach Gottähnlichkeit anschaulich werden, denn all das sind Eigenschaften, die Echo und Beifall brauchen[14]. Jedoch ist dem einstigen Zögling der Rednerschule von Cordoba keine ursprüngliche Größe eigen: jeder Gefühlsausdruck bildet sich ihm zu einer rhetorischen Schulübung, zu einer tragischen Pose um, denn die von ihm gespielten Heldenrollen des Sophokles und Äschylos strömen in sein Wesen ein und lassen unbewußt Zitate von seinen Lippen strömen, so daß sein Antlitz manchmal zu einer tönenden Maske erstarrt. Im ersten Akt fallen die Hemmungen und die Angst vor den Manen der Mutter in dem Augenblick von ihm ab, als er seine eigenen Verse ertönen hört; das heftige Glücksgefühl, sich als Künstler anerkannt zu sehen, gibt ihm die Sicherheit des Herrschers zurück. Im letzten Aufzug sehen wir ihn, den Muttermörder, die Rolle des Muttermörders Orest spielen. Aber hier wirft ihn sein einziges menschliches Gefühl aus der Bahn: nicht Gewissensbisse sind es, die ihn quälen, sondern die Angst vor den Rachegöttinnen und vor der ihm drohend vorschwebenden Strafe. Und nun verwechselt und verwirrt er Wirklichkeit und Traum (doch selbst im Wahnsinn drängen sich ihm literarische Brocken auf). Boito nimmt hier die Grundidee des kommenden „Teatro del Grottesco" und Pirandellos vorweg, bei denen die ganze Handlung auf der mangelnden Unterscheidung von Sein und Schein, Tatsache und Einbildung beruht. Freilich, zeigen Nero und Asteria auch Ansätze zu Psychopathie, so ist die Orest-Episode doch nur eine unter vielen und leitet zum apokalyptischen Schluß hinüber.

Hier schließen sich Anfang und Ende des Dramas zusammen: die Ermordung Agrippinas bestimmt den Seelenzustand des Helden

13. Nerone, Ausgabe von 1924, S. 176.

14. Für das Einzelne kann auf Gianis vorzügliche Analyse von Neros Charakter verwiesen werden.

zu Beginn, dann geht ihre Gestalt im Taumel Roms unter, um am Schluß wieder emporzutauchen und zusammen mit den übrigen Geistern der Ermordeten, die Nero zu sehen glaubt, und mit den Weltuntergangsrufen, die die Luft durchbrausen, den am Anfang angedeuteten, damals aber noch verhinderten Zusammenbruch des Helden zu vollenden. Schon im *Mefistofele* hatte Boito versucht, das großartige Einmünden des Schlusses in den Prolog im Himmel durch musikalische Motiv- und Harmoniewiederkehr zu untermalen: „Goethe, grande adoratore della forma, incomincia il suo poema come lo finisce, la prima e l'ultima parola del Faust si ricongiungono in cielo ... Ci siamo provati di realizzare, di sviluppare coi suoni questa aspirazione musicale di Goethe (die Wiederkehr der Engelschöre), e perciò abbiamo ricondotto nell'epilogo il tema del prologo, procurando di compendiare più che fosse possibile il pensiero del nostro poeta"[15]. So kann auch erst die Musik die Einheit des Nerodramas herstellen, denn ihr ist der Ausdruck der Gefühle vorbehalten, während die Verse das Geschehende beschreiben oder höchstens Gedanken, kaum Gefühle, ausdrücken, wenn sie sich nicht gar in zusammenhanglose Ausrufe auflösen. Darum macht der Text den Eindruck, als habe der Dichter durch die Sparsamkeit an echten Gefühlsausbrüchen das Dahinschwinden des ursprünglichen Empfindens und des schöpferischen Gestaltens, die Aufnahme und Anpassung des schon Geschaffenen im kaiserlichen Rom zum Ausdruck bringen wollen; alles ist Übersetzung oder Bearbeitung schon gestalteter Stoffe und Formen: lyrische Strophen von Ibykus, Sappho und Horaz durchklingen die nächtliche Campagna[16], der Triumphzug des Imperators zieht in der bereits traditionellen Ordnung vorbei, der Hymnus der Gläubigen in Simon Magos Tempel ist ein liturgischer Gesang, der fünfte Aufzug bietet Theater auf dem Theater. Selbst das grausame Hinschlachten der christlichen Frauen wird in den Mythos von Dirke, die von Zethos und Amphion an die Hörner eines toll gewordenen Stieres gebunden wurde, verkleidet; und auf Neros Befehl müssen zwei römische Patrizier die beiden Häscher darstellen!

---

15. Eigene Bemerkung Boitos, S. 44 des Textbuchs.

16. Vgl. Nardi, a. a. O., S. 174, S. 315. Forzano, a. a. O., druckt u. a. auch eine im Textbuch nicht enthaltene Anpassung eines Rhythmus von Pindar ab.

Auch die Sprache der Christen hält sich an schon geschaffenes Wort: Rubria betet das Vaterunser und erzählt das Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen; der Blumenhymnus im 3. Aufzug knüpft an Vergils „Manibus date lilia plenis" an. Fanuèl predigt den Christen die Seligpreisungen, nimmt mit Worten aus den Apostelbriefen von ihnen Abschied und betet als Gefangener im Gewühle des Zirkus das apostolische Glaubensbekenntnis; dann nimmt er der sterbenden Rubria die Beichte ab und wiegt sie mit Versen von evangelischer Lieblichkeit, in denen der predigende Jesus auf dem See Genezareth erscheint, zur ewigen Ruh. So fing der Dichter die heroische Schlichtheit des jungen Glaubens ein. Und trotzdem, die Anfänge des Christentums bedeuteten ihm nur eine geschichtliche Erscheinung unter anderen, es war für ihn keine Sache des gläubigen Herzens. Sonst hätte ihm nicht der Mißgriff unterlaufen können, in Fanuèls Bekehrungseifer ein wenig Eifersucht zu mischen. Dieses rührende Zusammenspiel von Glaube und Liebe war seit Chateaubriands Eudore und Cymodocée, Atala und Chactas beliebt geworden.

Den Christen steht die heidnische Welt, von Nero, Simon Mago und Asteria verkörpert, gegenüber. Hat Boito sonst gegen das Tüfteln der modernen Psychologie[17] und gegen das Herausschälen von seelischen Anomalien sich gewehrt, so geht es hier nicht ohne Zugeständnisse an die perverse Dämonie der Dichtung des Jahrhundertendes, vor allem eines Oscar Wilde, ab. Dem Kaiser raubt der Verfolgungswahn Ruhe und Gleichgewicht; Asteria ist von sinnlicher Leidenschaft zu ihm bis zu Zwangsvorstellungen besessen. Die Schlange ist das beliebte Attribut solcher Giftpflanzen, in denen andererseits der Drang zur Reinheit und zum Glauben noch nicht erstorben ist. Gegenüber solch verfeinerter Verdorbenheit verkörpert Simon Mago den robusten Bösewicht mit Machtstreben, Ehrgeiz und Weltherrschaftsgelüsten. Bei diesem handfesten Realismus ist es dem Leser — und wohl auch dem Zuschauer — wohler als bei Neros und Asterias Verirrungen. Was der glaubhaften Wirklichkeit entspricht, gelingt Boito, wie schon im *Mefistofele*, besser als außer-

17. Als er Ricordi 1899 etwas abschlagen muß, macht er einen Scherz über „la psicologia (come si dice oggi) del piccolo rifiuto".

ordentliche Erscheinungen von Güte oder Schlechtigkeit; so sind manche Einzelheiten des Geschehens gut beobachtet[18].

Aber aus solchen Einzelzügen läßt sich ein großes Bühnenwerk nicht zusammensetzen, höchstens ergänzen. Die innere Einheit der Gestaltung muß vorhanden sein, und diese ist durch das ewige Ändern und Umstoßen beeinträchtigt worden. Noch mehr allerdings muß sie leiden unter dem Fortfall des fünften Aktes, der Neros höchste Entfaltung bringt. Boito hat ihn weniger aus der Unfähigkeit zum Instrumentieren, wie man ihm vorgeworfen hat, als in bewußtem Verzicht auf das der Opernbühne Angemessene weggelassen; setzte er doch selbst in der Partitur hinter die letzten Noten von Rubrias Sterbeszene die Worte: „Fine dell'opera". Wie eine letzte Bestätigung der Selbstbescheidung des Alternden mutet es an, daß die Uraufführung des *Nerone* von 1924, sechs Jahre nach ihres Schöpfers Tod, mit dem vierten Akt schloß und somit das Drama des Helden gar nicht zu Ende führte. Boito hatte in einem seiner zahlreichen Anfälle übertriebener Selbstkritik die Musik zum 5. Akt vernichtet.

Selten war es ein beglückendes Schaffen gewesen, die Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen dem ihm vorschwebenden „Gesamtkunstwerk" und dem eigenen, als unzureichend empfundenen Können schuf ihm ständig neue Pein.

Zwei andere Wege waren es, die ihn nach Überwindung des Jugenddualismus zu befriedigendem Schaffen führten: die Dichtung im Dienste fremder Musik und die reine Wortspielerei. Hier fand sein allzu bewußtes Dichtertum und seine vom Verstand gegängelte Phantasie Ruhe vor der romantischen Gebrochenheit.

3. Dichtung im Dienste fremden Schaffens: die Textbücher.

Sein erstes Operntextbuch, *Amleto*, 1863/64 für Faccio entworfen, sollte dessen neuerungsbestrebter Musik eine bessere Grundlage geben, als Pragas Libretto *I Profughi fiamminghi* vermocht hatte. In ihm glaubt Boito „l'idea di quel tale melodramma cosiffatto, presentito, sognato, invocato dall'arte e un pochino anche dal

---

18. Z. B. der Spott von Simons Priesterschaft über die Leichtgläubigkeit der Menge und des betrunkenen Gobrias Übermut (S. 79 ff.).

pubblico"[1] gefunden und verwirklicht zu haben. Freilich, darin täuschte er sich, denn im Aufbau war er noch weitgehend der üblichen Nummernoper verpflichtet, was auch bei der Umarbeitung für die Aufführung an der Scala (1869) nicht zu verwischen war. Ähnlich kam er bei der zweiten Fassung des *Mefistofele* (1875) dem Wunsch des auf „pezzi" eingeschworenen Publikums entgegen. Es ist Boitos Verdienst, daß er die Werke der großen Dramatiker mit mehr Geschick und Takt als die zahlreichen Vorgänger zu Opern umbaut, kürzt und vereinfacht. Er sucht seine theoretisch verfochtene Forderung, Wort und Ton, Handlung und Musik müsse übereinstimmen, von der Seite des Textdichters praktisch zu erfüllen. Er paßt die Sprache der jeweiligen dramatischen und musikalischen Situation durch die verschiedensten Metren und Reimverschlingungen an, die er im *Re Orso* zum Gipfelpunkt bizarrer Verskunst emportrieb.

Nach dem *Mefistofele* verfaßte Boito noch eine Reihe Textbücher, die teils ursprünglich für eigene Vertonung geplant waren, dann aber anderen Komponisten überlassen wurden, wie *Ero e Leandro* und *Basi e bote*, teils aus Gefälligkeit für Freunde oder als Anreiz für junge Musiker[2] geschrieben, teils auf Bestellung gearbeitet wurden. In den letzteren schweigt der Erneuerungswille vollständig, wenn Boito der durchschnittlichen Begabung der Komponisten durch eine knallige Handlung im *Rigoletto*-Stil nachhelfen mußte: so in der *Gioconda* für Ponchielli und im *Pier Luigi Farnese* für Palumbo[3]. Die *Gioconda* z. B. ist ganz auf dem Personenschema aufgebaut, nach dem Piave, Cammarano und Ghislanzoni für Verdi Textbücher geliefert hatten: der Held (Tenor), zwei liebende Frauen, von denen die eine sein Leben durch das Opfer des ihrigen erkauft (Sopran und Mezzosopran), der böse, dämonische Gegenspieler (Bariton), der ungeliebte, alternde Gatte (Baß). Auch in der Stoffwahl bleibt Boito konventionell: die *Gio-*

---

1. An Faccio. In der Einführung zu Boitos *Amleto,* Ancona 1927, datiert R. de Rensis diesen Brief 1863/64, während er ihn in Boitos „Lettere" der Zeit der 2. Fassung (1868) zuweist.

2. Die beiden „Egloghe" *La Falce* für Catalani und *Il Tramonto* für Coronaro.

3. Der *Farnese* wurde niemals aufgeführt, ebensowenig wie *Zoroastro e Iram* für Dominiceti und *Semir* für Sangermano.

conda ist nach Victor Hugos *Angelo Tyran de Padoue* gearbeitet (wenn auch auf den Boito vertrauteren Boden Venedigs übertragen), nicht anders als Piaves *Rigoletto* nach Hugos *Le Roi s'amuse*. In Hugos melodramatischen Stücken war durch die von Edelmut triefenden oder mit dämonischer Bosheit ausgestatteten und doch verschwommenen Gestalten und durch die Einfalt der Handlungsverknüpfung dem Opernhaften trefflich vorgearbeitet: nicht die feine Schattierung und Abstufung von Charakteren ist die Aufgabe des Textdichters, sondern eine wirkungsvolle Handlung mit kräftigen Höhepunkten[4]. Zur Steigerung der dramatischen Spannung läßt Boito den Schurken das Netz seiner Ränke fast zu Ende spinnen, bis ihm im letzten Augenblick die Beute entgleitet; während in Hugos *Angelo* der Spion Homodei bereits nach dem zweiten Aufzug verschwindet, beherrscht bei Boito Barnaba bis zuletzt die Handlung, und auch Ariofarne in *Ero e Leandro* kommt erst durch Heros Tod um seine Rache. Das Opernhafte mit seiner Schwarzweißtechnik kommt Boitos Neigung zu scharfen Gegensätzen entgegen; und so finden wir in seinen Textbüchern Typen des Guten und Bösen, die sich nur durch den Rahmen, kaum aber durch ihre Charakteranlage voneinander abheben: als Verkörperung des Guten Hero und Leander, Gioconda, Laura und Enzo in der *Gioconda*, Donata und Gianni im *Farnese*, als Verkörperungen des Bösen Ariofarne, Barnaba, Farnese. Bis in den *Nerone* hinein wirkt diese Antithese, eingespannt in den Kampf zweier Welten.

Die Schwächen der Individualisierungskunst, die bei den Bösewichtern höchstens die skrupellosen Willkürherrscher von den tückischen, ränkereichen Schleichern unterscheidet, werden durch die Wahrscheinlichkeit und Motivierung der Handlung ausgeglichen, worin Boito trotz gelegentlicher Rückfälle in die unwahrscheinliche Einfalt der Vorgänger[5] diese bei weitem übertraf. Der Monolog,

4. Das war v. a. Verdis Ansicht; er forderte von seinen Librettisten nicht metrische Kunststücke, sondern die „parola scenica" mit bühnensicherer Wirkung.

5. Z. B. Ariofarnes Alternative an Hero:

Vuoi vendetta od amore?

Hero: Vendetta!

Ar. (con accento fatale): È segnato il tuo buio destin.

Oder das abwechselnd hierhin und dorthin Sprechen: Ariofarne mischt in seine Priestersprüche Drohungen an die widerspenstige Hero.

dessen Kunst Boito Shakespeare abgelauscht hat und den er zur meist strophisch gegliederten Arie umbaut, soll vor allem der Charakteristik der betreffenden Gestalt dienen. Boito baut aber (z. B. bei Barnaba) gern historische Anspielungen hinein, wie er überhaupt das Kulturbild einer Zeit durch Farbengebung, stilgerechte Tänze, Gebräuche, Riten, passende Ausdrücke und Eigennamen entstehen lassen will. So erhebt sich das Venedig des 17. Jahrhunderts vor uns, mit Ruderregatta, Furlanatanz, Staatsinquisition und Empfang in der Ca' d'Oro; mit großer Sorgfalt wird der Venuskult von Sestos ausgemalt; Farneses Willkürherrschaft, die Renaissanceapotheose des von Musen und Coryphäen umgebenen Fürsten, der sich von den kabbalistischen Weissagungen seines Hofastrologen beraten läßt, veranschaulichen uns die Hofkultur eines Duodeztyrannen der Renaissance. Wie später im *Nerone* tritt die Handlung gelegentlich hinter dem Milieu zurück.

Was Boito nun eigentlich zum Erneuerer und Beleber der Textdichtung macht, ist neben seiner sich zur Vertonung glänzend eignenden Sprache, die wir noch näher kennenlernen werden, der Gewinn, den seine nach Dramen gearbeiteten Libretti von seinem tiefen Verständnis für die größeren Vorbilder haben. Hat er sich bemüht, neben den äußeren, wirkungsvollen Handlungselementen Hamlets seelische Eigenart herüberzuretten und das Faustproblem in seiner ganzen Tragweite in die Oper einzubauen, so bewahrt er nun in *Othello* und *Falstaff* Shakespeareschen Geist in Tragik und Komik, soweit es die Vereinfachung zuläßt. Wie einst bei Mephisto unterstreicht er jetzt bei Othellos Gegenspieler Jago die teuflischen Züge; in seinem „Credo" enthüllt sich Jago nicht einfach als Bösewicht aus Rachsucht oder Sinnengier, den Motiven der Schurken in den anderen Textbüchern, und auch nicht als durch Humor veredelter Teufel, sondern aus dem Glauben an die angeborene Schlechtigkeit des Menschen entwickelt er, der Meister der Gemeinheit, seine nihilistische Weltanschauung. Mit Geschick wählt und verbindet Boito die einzelnen Szenen, läßt den ersten Aufzug in Venedig ganz weg und kürzt die Unzahl der Auftritte bei Shakespeare in vier Aufzüge zusammen. Der Textdichter muß alle entbehrlichen Nebenhandlungen weglassen, um Raum für Chöre, Finali usw. zu gewinnen; die Massenszene bei Othellos Ankunft kam ihm gelegen, wobei das Herankommen und die Landung des Schiffes Stoff für

den Chor abgab. Einzelne wirksame Handlungsmomente sind ausgebaut: im ersten Akt die Trinkszene, die Gelegenheit für Jagos ausgelassenes Trinklied gibt, und der Zweikampf. Auch an den Dialogen wird nur das für die Handlung Wichtige beibehalten. Diese notwendige Kürzung verschuldet allerdings den zu plötzlichen Ausbruch von Othellos Eifersucht, die bei Shakespeare langsam aufglimmt. Boito hat nach dem ersten Aufdämmern des Verdachts zwar einen Huldigungschor des Volkes an Desdemona eingefügt, der noch einmal Othellos Zweifel an ihrer Unschuld ins Wanken bringt; aber von der nächsten Szene ab, in der Desdemona für Cassio Fürsprache einlegt, ist er von ihrer Schuld überzeugt, noch vor dem „Beweis" im dritten Akt, der dann durch eine von Boito verfaßte Schlußszene mit Quintett und Chor zu dramatischer Steigerung geführt wird. Im letzten Aufzug ist das Lied von der Weide beibehalten und als retardierendes Moment ein Ave Maria Desdemonas eingeschaltet, bis dann die Ermordung der Unschuldigen, die Aufklärung des Irrtums und Othellos Selbstmord einen wirkungsvollen Opernschluß ergeben.

Boitos bestes Libretto, und eines der besten italienischen Lustspiele des 19. Jahrhunderts, ist der *Falstaff*. Shakespeares *Lustige Weiber von Windsor* sind hier mit einigen Motiven aus *Heinrich dem Vierten* zu einem schwungvollen Ganzen verwoben, das sich mit seinen realistischen Einzelheiten den besten Leistungen der Opera buffa würdig anreiht. Boito lag die Vermischung des Grotesken mit dem Märchenhaften, die im Park von Windsor das Werk krönt. Hat er in Jagos Verneinung alles Guten und Edlen seine eigene Anschauung übersteigert wiedergegeben, so trifft Falstaffs Skepsis über Ehre und Tugend wohl völlig mit des Dichters Auffassung zusammen. Diese schlechte Welt mit Humor zu ertragen, das ist die Lehre, die wir hier empfangen; im Schlußchor gibt sich dieses pessimistische Lebensgefühl in scherzhafter Weise kund:

Tutto nel mondo è burla.
L'uom è nato burlone,
La fede in cor gli ciurla,
Gli ciurla la ragione.
Tutti gabbàti! Irride
L'un l'altro ogni mortal.

Ma ride ben chi ride
La risata final[6].

Im Verslustspiel für Musik liegt Boitos eigentliche Bühnenbegabung. Hat er im *Farnese* einen Gaukler dargestellt, der für eine „Pasquinata" das Schafott riskiert, hat er im *Re Orso* eine Welt von wunderlichen Gestalten durcheinandergewirbelt, so macht er nun im *Falstaff* und in der reizenden venezianischen Dialektkomödie *Basi e bote* den Humor zur Grundlage der Dichtung. Feine Ironie, geistreicher Spott, groteske Verdrehung, alles begegnet in dieser Fortführung der „Commedia dell'arte", in der Boito seine einstige sehnsuchtsvolle Rückschau nach den Masken der Volkskunst in die Tat umsetzte; ein weiterer Beweis, was Boito in der Bescheidung auf volksmäßiges, einfaches Schaffen zu leisten imstande war[7].

---

6. Dieser Gedanke von der Überwindung der Welt durch den Humor war ihm immer schon vertraut gewesen: „il vero trionfatore non è quello che offende ma quello che ride" (Critiche, S. 82).

7. Wie reizend natürlich ist Colombinas Lied vom Kätzchen oder Arlecchinos „Allegoria" über „l'arte di missiar bene la polenta"!

V. Stil und Form.

1. Vers- und Reimtechnik.

Auseinandersetzung mit der antiken Metrik.

Im Lustspiel erlaubt ihm der Stoff, in Wortspielerei, Lautmalerei und bizarren Klangwirkungen zu schwelgen. Solche klanglichen Seltsamkeiten — wir werden sie noch näher kennenlernen — stellen die eigenartigste Ausprägung seiner Sprachkunst dar. Doch wichtiger für die Entwicklung der dichterischen Formensprache ist Boitos Erfindung und Anwendung von neuen Versmaßen und Rhythmen. Die Jugendlyrik ist allerdings davon noch fast unberührt. Der begeisterungsfähige, bitter-stolze Jüngling mußte zunächst einmal das Erlebnis aus sich heraussingen, gleichgültig in welcher Form. Der Satzbau ist einfach, jeder Vers bildet ein logisches Glied, wenn sich auch schon mehrere Beispiele von enjambement finden; z. B. die ersten Verse von *Dualismo:*

Son luce ed ombra, angelica
Farfalla o verme immondo . . .

Bei diesen ersten Versuchen begnügt er sich mit den herkömmlichen Strophenformen: der paarweis oder kreuzweis gereimte Vierzeiler aus gepaarten oder abwechselnden Elf- und Siebensilbern *(A. E. Praga, A. G. Camerana)*, der Sechszeiler mit zwei gekreuzten Reimen und einem abschließenden Reimpaar *(Castello antico)*, der Siebenzeiler aus Siebensilbern mit regelmäßigem Wechsel von versi piani und sdruccioli mit einem tronco als Abschluß, der mit dem letzten Vers der folgenden Strophe reimt *(Dualismo)*, eine Art Ottava Rima aus zwei gekreuzten und zwei gepaarten Reimen *(A una mummia, Un torso, Georg Pfecher)* und andere strophische Verbindungen von Sieben- und Elfsilbern.

Man kann sich die Frage vorlegen, warum die Scapigliati ihre zwiespältigen Gefühle und ihre Auflehnung gegen die Tradition in die alten metrischen Formen kleideten und für ihr Erlebnis, das sie doch als etwas Neues empfanden, keine neuen Formen erfanden[1]. Unterschieden sie aus gesundem künstlerischen Sinn zwischen dem

1. Nicht anders kleidete Baudelaire seine neuartige Dichtung in klassische Alexandriner und Sonette.

seelischen Ringen und dem Kampf um seinen Ausdruck? Oder war es die Trägheit einer Ästhetik, die sich ihrer selbst noch nicht voll bewußt geworden ist? Oder war es der Stolz der Aufrührer, die abgenützten Strophenformen so zu biegen und zu hämmern, daß sie den neuen Inhalt aufnehmen konnten?[2] All diese Gründe spielen bei Boito mit; er fühlt sich durch die Überlieferung, die auf den alten Strophenformen lastet, und durch die alte Rhetorik, die ihnen jeweils verschiedene Stoffgebiete zuweist, in keiner Weise gehemmt. Wenn es ihm nicht paßt, läßt er die strophische Bildung beiseite und mischt in freier Weise unregelmäßig reimende Sieben- und Elfsilber, wie in den *Case nuove*, einem Gedicht, das deshalb und wegen seiner unbestimmten Sehnsucht und seines verschwebenden, stimmungmalenden Ausklangs wie ein Vorbote der „poesia crepuscolare" anmutet.

In dem Maße, wie der Verstand die inneren Kämpfe und Gefühle zu überwachen beginnt, erwacht Boitos bewußtes Interesse an der Form. Seit dem *Re Orso* ist die Neigung zu neuartigen Verskünsten in ihm übermächtig, um dann im *Falstaff* einen zweiten Höhepunkt zu erreichen. Eine bisher nicht gewagte Vielfalt von Versformen breitet sich darin aus. Hat bis dahin der Grundsatz von der Einheit des Metrums und der Strophenform durch eine ganze Dichtung hindurch nachgewirkt und war er von den ersten Romantikern wenigstens auf die einzelnen Kapitel einer Verserzählung eingeschränkt worden[3], so wechselt nun Boito willkürlich Metrum, Silbenzahl und Strophenbau, wo es ihm die Handlung vorschreibt. Einmal, in der *Confessione* König Orsos, unterbricht er den Fluß der Verse sogar durch die Prosa, wenn man auch die abgerissenen, krampfhaft-rhythmischen Sätze, die der König in seiner Angst vor der ewigen Verdammnis ausstößt, stellenweise in freie Verse schreiben könnte:

Frate, è finita
La confessione —
sto per morire —
m'insegna a dire . . .
un'orazione.

Frate! ti dono
tutta la mia reggia di Creta
e la corona mia . . .
tu vigila, tu spia . . .
il mio funerale . . .[4]

2. Vgl. Pompeati, a. a. O., S. 22.
3. Z. B. Berchets *I Profughi di Parga.*
4. *Il libro dei versi, Re Orso,* S. 149.

Elfsilblertiraden, vielsilbige Dreizeiler, Quatrinen von dreisilbigen Versen, Siebenzeiler, wechselnde Sieben- und Elfsilbler und viele andere Dichtungsformen wirbeln durcheinander. Und diese Vielfalt wird noch durch besondere Kunstgriffe bereichert. Langzeilen werden in selbständig reimende, rhythmische Glieder zerlegt, z. B. in drei Teile mit Binnenreim und Vokalassonanz auf entsprechenden Hebungen:

Il refolo buffa — in *ra*bida zuffa — col m*a*re lontan,
E l'irta tempesta — in*za*cchera e pesta — lo squ*a*llido pian.
Sull'umile biche — le br*u*ne formiche — err*a*ndo sen van
E in trepida foga — più d'*u*na s'affoga — nel gi*a*llo pantan[5].

Hier erreicht die Klangwirkung ihre Grenze, ohne daß sich der Vers in ein sinnloses Silbengestammel auflöst. An einer anderen Stelle teilt er den Zwölfsilber in zwei Sechssilbler, deren erster jeweils ein sdrucciolo ist:

Chi ùlula? un'ùpupa — del lito montano.
Chi vola? una nuvola — che va all'uragano.
Chi passa? una foglia — dell'irta mandragola,
Un grillo che cigola — il vento che miagola.
Lassù fra le nebbie — la stella dïana
Par l'occhio verdognolo — di qualche befana[6].

Wie anschaulich wird mit Hilfe dieser klanglichen und realistischen Einzelheiten die Gewitternacht:

Il cielo è di cenere — il suol di carbone
E par che ogni platano — annidi un dimòne.
Le stelle s'estinguono — la luna s'asconde,
I tumuli, i culmini, — le rupi, le fronde,
Le curve fantastiche — dell'erto sentiero
Son torvi profili — che spiccano in nero[6].

An solchen wirkungsvollen Beschreibungen des Unwetters (besonders der obigen auf dieser Seite) kann man den großen Fortschritt

5. S. 164.
6. A. a. O., S. 105 f.

ermessen, den Boito gegenüber der spätromantischen Poesie gemacht hat; man vergleiche etwa mit seinem Gewitter die akademische Art und die weit weniger anschaulichen Bilder, mit denen Arturo Graf ein Unwetter beschreibt:

Bieche, per l'aria, e torbe
Nuvole incalza il boreale spiro,
Che della luna fanno velo all'orbe.
— — — — — —
Ve' come in quella banda
Il ciel s'accende di corruschi lampi,
E di tuoni lontani un'eco manda[7].

Die zitierten Strophen Boitos verraten uns seine Vorliebe für den sdrucciolo, wohl um seines bizarren, ja komischen Klangcharakters willen. In manche seltsam oder lustig klingenden Proparoxytona, wie z. B. „scoiattolo", ist er um ihres lautmalerischen Klangwerts willen geradezu vernarrt, wie die häufige Verwendung solcher Wörter beweist[8]. Manchmal reimt er sdruccioli sogar: vertigine-caligine; und in der scherzhaften *Quartina gelata* bastelt er gar Reime, die den Ton auf der sechst- und siebentletzten Silbe tragen:

Sì crudo è il gelo che le rime sdrucciolanosene
Tremando e in fondo al verso rincantucciolanosene.
Le gocciole d'inchiostro stallattificanomisi
Sotto la penna, ovvero stallagmitificanomisi[9].

Gern verbindet er ein Paroxytonon und ein Proparoxytonon durch Vokalassonanz auf entsprechenden Hebungen, die wie Modulationen vor einer Tonart zur anderen fortschreiten, z. B. in den S. 110 zitierten Strophen: c*ie*lo, c*e*nere; p*a*r, pl*a*tono; t*u*muli, c*u*lmini (hier sind es zwei sdruccioli); t*o*rvi, pr*o*fili; gr*i*llo, c*i*gola; *o*cchio, verd*o*gnolo; oder die Vokalgleichheit kehrt unter verschiedener Betonung wieder: v*o*la, nuv*o*la. In ulula, upupa sind zwei sdruccioli sogar durch doppelten Vokalanklang verknüpft.

7. *La tempesta* in *Poesie e novelle*, 1876.

8. Gerade „scoiattolo" gab Boitos Gegnern Anlaß zu spöttischer Heiterkeit, wie Ghislanzoni in seinem Aufsatz „A. Boito poeta" (Gazzetta musicale di Milano, 26. 1. 1868) berichtet.

9. Zitiert nach A. Bonaventura, Mefistofele, Milano 1924, S. 46.

Es ist auffallend, wie oft den Dichter Tiergestalten zu solch seltsamer bildlich-klanglicher Veranschaulichung reizen; die klebrige Zähigkeit des Wurms und seine harmonikaartige Dehnbarkeit kommen besonders plastisch heraus:

Sul grifo ha tre branche — e al ventre tre zanche — col viscido umor
Del corpo velluto — ei sparge uno sputo — di rabbia e livor.
Si gonfia e rappiglia — s'allunga e assottiglia — quel vil viator,
Si snoda e s'annoda — dal capo alla coda — con lento vigor[10].

Den ähnlichen Körperbau der Schlange, die auch ein Totenkopfsmal auf dem Kopf trägt, beschreibt der Dichter in Elfsilblern:

Immane e gonfio è nero, simigliante
Nel viscoso strisciar a incatramata
Gòmena, impresso sull'acuto grifo
Portava un marchio qual di teschio umano[11].

Ihrem blitzartigen Herankriechen und ihren Windungen um die beiden Körper vermag das Auge kaum zu folgen:

Già la cinghia e già la serra,
Già l'avvince e già l'atterra
Strascinandola sul suol![12]

In diesen fast eintönigen trochäischen Achtsilblern unterstreichen die Vokalanklänge auf den Hebungen von Vers zu Vers, das anaphorische già und die tronchi, die jeweils zwei reimende piani ablösen und untereinander reimen, in ihrer abgehackten Unerbittlichkeit die wollüstige Grausamkeit des Vorgangs.

Das einen Wechsel des Metrums vorbereitende plötzliche Anhalten auf einem verso tronco nach vielfältig reimenden Kurzversen handhabt Boito mit Meisterschaft:

Ogni notte — allo stagno — dell'orto
Cupe e rotte — qual lagno — di morto
S'odon queste parole sonar:
Re Orso — Ti schermi — Dal morso — Dei vermi[13].

---

10. *Re Orso*, S. 165.
11. S. 95.
12. S. 104.
13. S. 97.

An einer anderen Stelle schließt ein jambischer Martellianer mit männlichem Ausgang die Steigerung über einen in daktylische Sechssilbler geteilten Langvers zur Katastrophe wirkungsvoll ab:

La testa del verme — la testa d'Oliba si vedon cascar
E rotolar per terra — insanguinando il suol!![14]

Neben diesen kräftigen Mitteln zur Beschreibung grausamer Begebenheiten beherrscht Boito auch die stilleren Stimmungen. Durch Binnenreime verleiht er ihnen etwas Fließendes, wobei wiederum die beliebte Zweiteilung des Verses eintritt:

È scorsa un'ora; sulla terra bruna
Vaga la luna — tutto è sonno, pace.
Il mondo tace. — Nei caldi orizzonti
S'ergono i monti — come gruppi vari
Di dromedari . . . . . .[15]

Der Ausgang des Elfsilblers reimt mit der ersten Hälfte des folgenden Verses — eine Reimart, die sich anscheinend besonders für die musikalische Vertonung eignet, denn Boito hat sie in weiten Partien seiner Textbücher verwendet, z. B. im 3. Akt des *Amleto*, in Ophelias Monolog —, und ein nächtliches Adagio wiegt uns ein. Man beachte auch im ersten Teil das Vorwiegen der dumpfen Vokale a, o, u, und im zweiten, schon gewitterschwülen, das Vorherrschen des i.

Besonders liebevoll pflegt er jene Versmaße, in denen sich die scherzhaften Züge seiner Dichtung auswirken können. Wie er in solcher Absicht die Langverse gern zerlegt, so liebt er überhaupt die Kurzverse mit ihrem hüpfenden Rhythmus und ihrer abwechslungsreichen Bewegungsfülle. Victor Hugo war darin mit den allmählich anschwellenden und abklingenden Strophen der *Djinns* vorangegangen. In unregelmäßigen, reimenden Kurzversen wird uns der Riese Trol vorgestellt:

Pei putti
Brutti;
E per le citte
Che non stan zitte
Intorno al fuoco,
Dirò la favola

14. S. 128.
15. S. 101.

Del cuoco
Trol.

—

Trol è un colosso usw.[16]

Zu einer Manie artet bei Boito die Verwendung des ternario aus, den manche italienische Verslehre gar nicht zu den selbständigen Metren zählt. Die Engelschöre im *Mefistofele* suchen darin dem Goetheschen Vorbild nahezukommen; anstatt der reihenweise reimenden Partizipien bei Goethe (Tätig ihn preisenden, Liebe beweisenden, usw.) verwendet Boito den Terzinenreim:

— Siam nimbi
Volanti
Dai limbi,
— Nei santi
Splendori
Vaganti,
— Siam cori
Di bimbi,
D'amori,
— Siam nimbi
Volanti
Dai limbi,
— Nei santi . . . usf.[17]

Im Zusammenhang mit dem Dreisilbler pflegt Boito den seltenen daktylischen Neunsilbler mit Auftakt, dessen schon von Dante gebrandmarkte Eintönigkeit er in einer Fußnote zum „Urmefistofele" abstreitet[18], während er allerdings später in einem Brief an den ihm befreundeten Sprachwissenschaftler Francesco d'Ovidio (18. 8. 1909) den jambischen, in zwei Fünfsilbler zerlegbaren Novenario vorzieht.

Sein Briefwechsel mit diesem Fachmann zeigt uns auch, wie eingehend er sich mit metrischen Fragen beschäftigte. Das Problem der Anpassung der antiken Metren, die in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und später von Carducci, Chiarini, Mazzoni, Fraccaroli und Morici versucht wurde, führt ihn zu einem lebhaften Gedankenaustausch mit d'Ovidio, der sich damals mit romanischer Verslehre beschäftigte. V. a. verficht Boito die Theorie, daß der Pentameter nichts als ein verkappter ursprünglicher Hexameter sei, und der Wissenschaftler hält die Ausführungen des Dichters für so

16. In der Urfassung von 1865 war die Wirkung noch mannigfaltiger:
Trol
Mariuol
È un fier colosso usw.
17. S. 7 des Textbuches.
18. Il primo Mef., Napoli 1916, S. 43.

bedeutend, daß er sie in seinem Aufsatz über „La Versificazione delle Odi barbare" abdruckt[19]. Boito tritt allerdings von der Seite der Tonkunst, an der Hand einer musikwissenschaftlichen Autorität, der „Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité" von F. A. Gevaert (Gent 1875—81), an die antiken Versmaße heran. Darum versucht er ihre Anpassung nie in lyrischen Gedichten, sondern nur in seinen Musiktexten; unabhängig von Carducci, ja vor ihm, ist er zunächst von der Möglichkeit, die klassischen Metren in die italienische Dichtung zu übertragen, überzeugt; im Gegensatz zu der dazu ungeeigneten französischen Sprache „l'italiano . . . si presta mirabilmente a tutte le pompe e a tutte le gentilezze del numero greco e latino"[20]. Vom klassischen Vers behält er die Zahl der Versfüße bei und ersetzt die Quantität durch den Wortakzent. Besser als der Asklepiadeus[21] gelingt ihm der Hexameter, z. B. in Helenas Vision von Trojas Untergang:

Notte cupa, truce, senza fine funèbre!
— — — —
Alto silenzio regna poscia dove fu Troja.

In der sapphischen Strophe hat er sich schon frühzeitig versucht: in der „Ode saffica col bicchiere alla mano" von 1863:

Alla salute dell'Arte Italiana!
Perchè la scappi fuor un momentino
Dalla cerchia del vecchio e del cretino
Giovane e sana[22].

Die sapphische Strophe war in der italienischen Dichtung schon länger heimisch. Im *Nerone* schreitet Boito dann zu kühneren Versuchen fort und verwendet die verschiedensten antiken Versmaße[23].

---

19. Versificazione italiana e Arte poetica mediœvale, Milano 1910, S. 353 ff. D'Ov. setzt hinzu, daß er eigentlich von Anfang an Boitos Meinung teilte, daß er aber das Mißverständnis segne, das ihm Boitos Ausführungen verschafft habe.

20. Diese Anmerkung ist im 2. Mef. stehen geblieben, S. 44.

21. Das von Boito selbst, Mef., S. 44, angeführte Beispiel überzeugt nicht: Circonfusa di sol il magico volto.

22. Museo di famiglia, 22. Nov. 1863.

23. Am Schluß seines Aufsatzes über den *Nerone* hat R. Giani sie erläutert: Hexameter mit Zäsur nach der Hebung des 3. Fußes:

Aber wenige Jahre nach der Veröffentlichung des Textes rückt Boito plötzlich ganz von ihnen ab; er empfindet ihre Aufnahme als einen Irrtum und bezeichnet seine eigenen Versuche im „Sabba classico" im *Mefistofele* als mißglückt: „Ho errato prima del Carducci (il mio errore porta la data del 1868) ed ho errato più di lui. È bensì vero che ho dovuto combattere un'idra di più: la Musica. Stretto fra tre tirannie: la quantità, l'accento, l'espressione melodica, ho sacrificato a questa (è orribile a dirsi, lo so) piedi e cesure, contentandomi di raggiungere un risultato musicale e non altro"[24]. Bei aller Anerkennung für Carduccis Leistung gelangt Boito zu folgender endgültiger Ablehnung der Übernahme der antiken Versmaße: „Il Carducci ha compiuto il miracolo di espandere fra gli argini incerti della sua metrica barbara una corrente di pensieri mirabile. Perdoniamo dunque alle sponde (e agli spondei) per amor del ruscello. Ma veniamo a questa conclusione: Metrica barbara, in Italia, è meglio non farne".

2. *Wortwahl und dichterische Bilder; Musikalität seiner Dichtung, Synästhesie.*

Eine solche gewissenhafte Auseinandersetzung mit metrischen Fragen deutet schon darauf hin, daß wir einen Handwerker, einen Arbeiter im Sinne Carduccis vor uns haben, der ständig mit dem sprachlichen Ausdruck ringt und die dichterische Kleinarbeit ernst nimmt. Er hat die Dichtersprache durch glückliche Wiederaufnahme archaischer Wörter bereichert. Von Horaz nahm er *il porco epicureo,* von Dante zahlreiche Ausdrücke, wie z. B.: *governo* im Sinne von „Behandlung" in *A una mummia* (Purg. V, 108); *trasumanar* im *Mef.,* S. 7 (Par. I, 70); dann auch mehr scherzhaft klingende Wörter wie *cuticagna* „Genick" im *Re Orso,* S. 156 (Inf. XXXII, 97); *leppo* „Gestank" im *Re Orso,* S. 94 (Inf. XXX, 99); ferner die

---

Sotto il secespite sta già il tauro ne' ceppi superbo.

Logaödische Tetrapodie mit Auftakt:

La luna e le sette stelle.

Iambischer Trimeter mit Zäsur nach der 3. oder 4. Hebung:

Su te quell'inno che incatena l'anime . . . oder

Mi narra come uccisa fu. Con questa man.

Der katalektische trochäische Tetrameter mit Zäsur nach dem ersten Dimeter:

Ricomincia il tuo lamento. Ah! Pièta d'un cieco!

24. An d'Ovidio (1909), wie die folgende Briefstelle.

Adjektiva *croio* „hart" im *Castello antico* (Inf. XXX, 102); *lurco* „gefräßig"[1], *piorno* „regenträchtig" in *A una mummia* (Purg. XXV, 91); Boito gebraucht es wie Dante in der Verbindung mit *l'aere*, und zwar schon vor Carducci, der sich soviel auf seine Neuverwendung zugute tat.

Wenn er das Altertum heraufruft, sucht er durch klassische Eigennamen und Sachbezeichnungen Lokalfarbe zu geben: *ambubaie, triclinio* (im *Libro dei versi*), *tirsi, tibia, spoliario, reziario, evion, còtalo, auleo, tazze murrine* usf. (im *Nerone*). Weniger glücklich in der Dichtung ist der Gebrauch von Namen chemischer Elemente *(zolfo, ossido, mosca, bertràme)* und von Fachwörtern aus der wissenschaftlichen Prosa *(incatramare, palimsesto)*, wenn sie auch im *Falstaff* die komische Wirkung noch erhöhen *(specchio ustorio,* „Brennspiegel"; *iperbolico-apoplettica)*.

Mit charakteristischem toskanischen Wortmaterial würzt Boito auch seinen satirischen und polemischen Stil. In dem oben (S. 87) erwähnten Brief an den Minister Broglio werden dessen Versuche der toskanisierenden Sprachvereinheitlichung witzig durch geschickte Anwendung toskanischer bildlicher Ausdrücke und Redensarten parodiert. Dieser Brief (21. Mai 1868) wird durch eine Schilderung eines vor Jahren gemeinsam unternommenen Bergausflugs auf Eseln eingeleitet. Die Schilderung des mühsamen Aufstiegs und des Ministers, dessen Haupt mit einem „cappelletto di sughero, o meglio, di *sugura* (come dicono i buoni villici in su quel di Firenze)" bedeckt ist, gibt Anlaß zur Verwendung zahlreicher dem Florentinischen eigentümlichen Ausdrücke, z. B.: „Mi ricordo, inoltre, che V. E. indossava in quella mattina una *guarnacca* bianca di così antico bucato che pendeva in giallognolo; a volernela lavare e' si sarebbe *perduto il ranno ed il sapone* (etwa 'seine Zeit und Mühe unnütz vergeuden'), come dice quel modo fiorentino ch'Ella sa.

Das passende, charakteristische Wort gilt es zu finden, und Boito ringt darum, wenn er auch nicht tagelang wie besessen danach suchte wie Flaubert. Darin unterscheidet er sich wesentlich von der unruhigen Unmittelbarkeit Tarchettis und der manchmal

1. Das Dantesche „Tedeschi lurchi", Purg. XVII, 21, gebrauchte die Zeit vom Wiener Kongreß bis zur Befreiung Venetiens mit Beziehung auf die österreichischen Fremdherrscher. B. wendet diesem pejorativen Begriff mit Beziehung auf die Kunst an: so bezeichnet er R. Strauß als „bavarese lurco".

bewußten sprachlichen Nachlässigkeit Pragas, und das Beispiel seiner handwerklichen Gewissenhaftigkeit mag auf manchen allzu leichtfertigen Jüngeren gewirkt haben. Wohl ist es nicht schwer, Boito sprachliche und stilistische Fehler nachzuweisen; aber sie sind nicht aus Nachlässigkeit entstanden, sondern aus der Anstrengung, die nicht immer das Ziel erreicht. Gelegentlich bleibt er, nicht anders als V. Hugo, an Reim und Metrum hängen, wie z. B. am Anfang von *Castello antico*, wo er Skelett, Haar und Eisen assoziiert[2]:

Là col crin di quercia e cerro
Tenebroso nel sembiante,
Di tre secoli di ferro
Sta lo scheletro gigante;

Solche Fehler unterlaufen Boito bei dichterischem Vergleich von zwei bildhaften Gegenständen oder von einem abstrakten Sachverhalt mit einer konkreten Anschauung, und dann verfällt er dem Schwulst:

E l'inspirato monaco
Che sul collo dell'ora
Carcava i pesi plumbei
Del suo primo oriuol[3].

Das geschah besonders dann, wenn ihn der Laut- oder Reimwert eines Wortes zu allzu gewagten Vergleichen verführte[4]. Besser gelingt ihm die bildhafte Beschreibung, wenn er sie mit realistischen und grotesken Einzelheiten ausschmücken kann, und niemals greift

2. Vgl. Croce, a. a. O., S. 262.

3. *Re Orso*, S. 138. Vgl. in *Iberia*, S. 35 der *Novelle*, die manierierte Schilderung des Todeskampfes eines spanischen Granden mit der zu einem Bogenschützen personifizierten Sonne. Manchmal paßt diese preziöse Sprache, nämlich dann, wenn sie bewußt stilisiert ist, wie in dem Lied des Troubadours, *Re Orso*, S. 115:

Per te sui voli dell'idea cavalco,
Cacciando le colombe del pensier.

4. Luigi Pagano (Rivista musicale ital., 1924) zählt mit ernster Richtermiene eine Reihe solcher Verstöße auf; besonders tadelt er Othellos barocke Sprache im 3. Akt, wodurch der Dichter doch geschickt die Gezwungenheit von Othellos Verstellung andeutet *(eburnea mano, madore, avorio del piccioletto artiglio* usf., S. 44 ff.) und die allerdings wirklich geschmacklose Assoziation *meandro del seno*, zu der den Dichter der Binnenreim *meandro—leandro* verführte.

er daneben, wenn er klangliche Vorgänge in der Natur, Tierstimmen, Sturmgetöse u. dgl. sprachlich wiedergibt. Alle technischen Mittel dienen dann der Veranschaulichung der Handlung; in der oben (S. 110) zitierten Strophe hört der Leser den Regen förmlich auf die naßkalte Erde prasseln und verfolgt gespannt das Rennen der Ameisen um ihr Leben[5]. Das mußte ja bei dieser Anspannung der sprachlichen Mittel das schwierigste Problem für den Dichter sein, den Anschauungswert des Erzählten mit seinem Klang zur Deckung zu bringen und nicht Bild und Ton auseinanderklaffen zu lassen. Letzterer liegt dem Dichter, der eher akustisch als visuell veranlagt ist, auch in der dichterischen Bildersprache weit mehr am Herzen. Wenn einmal ein bildhaft-malerischer Vergleich angewandt ist — meist ist er seltsam oder grotesk —, so wird er sofort durch die Fülle der nachfolgenden lautlichen Einzelheiten verwischt: „Veduto da lungi, il cavallo disegna nel vuoto colla curva delle zampe balzanti un arco d'aereo ponte che si ripete sterminatamente per la campagna. Lo scalpito metallico de' ferri scande sul terreno un ritmo stringato e preciso come i trochei di Pindaro. Quel cavallo ha il volo e il metro dell'ode. I pioppi sfilano in processione sotto gli occhi del cavaliero e le loro fronde, smosse dalla brezza del vespro, rendono suono d'applausi lontani."[6]

Im einzelnen fallen folgende Symbolwörter auf:

Tiere:

verme statt der Schmutz, das Übel der Welt (später bezeichnete er das abstrakter mit „il fango originario").
farfalla statt himmelhohes Streben oder hilfloses Ausgeliefertsein.
scoiattolo statt hüpfende Lust.

Kirchliche und kultische Gegenstände und Begriffe:

grani d'incenso statt läuternde Weihe.
vaso sacro d'olocausto statt weihevolle Selbstbestimmung.
rosario statt eintöniger Ablauf.

---

5. Vgl. auch die S. 110 unten zitierte Strophe.

6. *Iberia*, S. 25 f. Besonders zahlreich sind die Vergleiche mit lautlichen Dingen im *Falstaff;* im Nonett, S. 24 f. über die Hälfte aller Bilder und Anspielungen *(ciance, strofa, bisticcio, pifferi; cannone che scoppia, strillar, scilinguagnoli, trilli di nacchere, chiacchere, cingallegre, cinguettar, ciarlar, un ronzio di vespe e d'avidi calabron brontolamento, un rombar di nembi gravidi, d'uragani, si buccina, susurro).*

Ferner:

ali statt himmelhohes Streben.
angelo statt Symbol alles Guten.
feto statt unfruchtbar gebliebene Lebenskraft[7].
pupilla umida statt hoffnungslose Trauer.

Man sieht, in solchen bildhaften Vergleichen geht Boito keine neuen Wege, höchstens beschreitet er wunderliche Seitenpfade. Weit wichtiger als die plastischen oder malerischen Bilder sind die musikalischen Assoziationen und darüber hinaus die viel erörterte und umstrittene Musikalität seiner gesamten Dichtung. Besonders um ihretwillen hat man in ihm den Erneuerer der Operndichtung gesehen. Wir müssen hier unterscheiden zwischen der jeder echten Lyrik innewohnenden Melodiosität, die Boito wohl auch zur Verfügung steht, und äußerlichen, sprachlichen Hilfsmitteln, wie Klangzauber, Lautmalerei, Schallbildung, Alliteration, in denen er Meister ist. Aber um dieser naturalistischen Züge willen — denn nichts anderes als Naturalismus ist die Wiedergabe der hörbaren Wirklichkeit durch echte, mitunter grelle Töne, wie die Wiedergabe der schaubaren Wirklichkeit mit getreuen, mitunter häßlichen Farben — dürfen wir nicht den idealen Textdichter in ihm sehen. Der Beste ist der, dessen Gestalten musikalisch beschwingt durch eine musikalisch verklärte Welt schweben; das Zeitalter des Rokoko hat ihn der Menschheit in Metastasio beschert. Daß die Dichtung berufen sei, durch musikalische Einzelwirkungen dem Komponisten auf die Beine zu helfen, ist eine Vorstellung[8], die das Wesen der künstlerischen Schöpfung und das Zusammenwirken von Dichtung und Musik verkennt. In seinen Textbüchern faßt Boito manche Strophen durch Reime im Versinnern so kunstvoll ab, daß sie gleichzeitig als Elf-, Neun-, Sieben- und Fünfsilbler gelesen werden können und doch jeweils gereimt sind, z. B. folgende Strophe aus dem *Falstaff* aus Elf- und Siebensilblern:

Ogni più b*el* gioi*el* mi nu*oce* e spregio
Il f*into* idolo d'or.

---

7. In der Urfassung von *A. G. Camerana*, Mai und Juni 1868, in der „Rivista contemporanea".

8. So glauben manche Kritiker (z. B. Rensis, bezeichnenderweise ein Musikkritiker!) Boitos Reimspielereien in den Textbüchern gegen Paganos (a. a. O.) Tadel zu verteidigen; vgl. auch Borriello, passim, und bes. Luzio (a. a. O.).

Mi basta un *vel* legato in c*roce*, un fregio
Al c*into* e in testa un fior[9].

Als Neunsilbler:

Ogni più bel gioiel mi nuoce
E spregio il finto idolo d'or.
Mi basta un vel legato in croce,
Un fregio al cinto e in testa un fior.

Oder auf zwei Arten als Sieben- und Fünfsilbler:

Ogni più bel gioiel	Ogni più bel
Mi nuoce e spregio il finto	Gioiel mi nuoce e spregio
Idolo d'or.	Il finto idolo d'or.
Mi basta un vel legato	Mi basta un vel
In croce, un fregio al cinto	Legato in croce, un fregio
E in testa un fior.	Al cinto e in testa un fior.

Aber ein großer Komponist wird immer die rechte Weise finden, auch ohne solche Vorarbeit; über mittelmäßigen Versen sind schon die herrlichsten Opern entstanden, man denke nur an Mozart. Überhaupt ist die eine Kunst nicht fähig, mit ihren Mitteln die Wirkung einer andern zu steigern, sondern kann ihr höchstens manche ihrer Züge leihen; Dichtung und Musik sollen gemeinsam, wie Zahnräder ineinandergreifend, auf ein höheres Ziel hinwirken. Ein Verdienst Boitos bleibt es freilich, anstatt der berufsmäßig hingeschmierten Verse voll abgegriffener Redensarten, wie sie der schlecht bezahlte Librettist meist lieferte, eine gepflegtere Sprache in die Textbuchdichtung eingeführt zu haben. In seinen eigenen Opern hat er gezeigt, wie durch diese Veredlung der Sprache und ihre Übereinstimmung mit dem musikalischen Ausdruck das ihm vorschwebende Musikdrama vorbereitet wird.

Von seinen ersten Gedichten an ist Boito um besondere Klangwirkungen bemüht. Er muß sie sich erarbeiten, denn da er die Welt nicht musikalisch beschwingt und verklärt sieht, und nicht reich an melodischer Erfindungsgabe ist, fliegen ihm die klangvollen Verse nicht so leicht zu wie etwa dem Reimklinger Banville. Von tastenden Versuchen entwickelt sich seine Dichtung immer stärker zum Musikalischen hin. Verse von milder, einschläfernder Melodie, die von dem pessimistischen Lebensgefühl des Jünglings gefärbt sind,

9. S. 62 des Textbuchs.

finden sich schon bald; wie ein liturgischer Gesang klingt die folgende Strophe aus der *Lezione d'Anatomia*:

Tolta alla placida
Nenia del prete,
E al dormitorio;
Tolta alle gocciole
Roride e chete
Dell'aspersorio.[10]

Diese stille, melodische Sehnsucht flüchtet sich später in manche lyrischen Strophen der Textbücher, während immer stärker die Neigung zum bizarren Klang hervortritt. Beide vereinigen sich zu einem vollen Akkord im *Re Orso*, wo die musikalische Richtung der Sprache am ausgeprägtesten ist. Während Boito wie Heine das Drollig-Verzerrte beobachtet und darstellt, während er mit Hugo das Plastische, das Volltönende und die Leidenschaft für den lebendigen Ausdruck gemeinsam hat, während er mit Baudelaire die Vorliebe für das Extravagante und Seltsame auch im Klanglichen teilt, so gibt es doch kaum eine Dichtung, die diese Neigungen so auffallend vereinigte und so vielfältige musikalische Wirkungen hervorzauberte wie sein *Re Orso*. In der wechselnden Klangfarbe, im einmal sehnsüchtigen und weichen, dann wieder verzerrten oder skeptischen Ton offenbart sich die Teilnahme des Dichters an seinem Werk, während er nur ganz selten eine gedankliche Beschäftigung mit seinen Gestalten verrät (Etwa die Gedanken über die Unsterblichkeit des Wurms, S. 164, oder die Witze Papiols beim Festgelage.).

Im *Re Orso* macht sich Boito vom Dualismus und den Gefühlen der Verneinung los, und das Musikalische in seiner Dichtung wird dadurch frei. Die Versuche einer Neuschöpfung und Umgestaltung metrischer Formen gehören ebenso zu seinem Wesen als Dichter wie der Flug des Gedankens und der Vorstellungskraft; sie sind ein wichtiger Bestandteil für diese phantastische Welt und für den Dichter, der im Sprachmusikalischen eine wichtige Seite seines Wesens zu verwirklichen sucht. Daher kann man eine rein auf die äußere Form gerichtete, musikalische Deutung des *Re Orso* vornehmen, ohne damit eine strenge Trennung von Form und Inhalt

10. Vgl. auch *A una mummia*, Str. 3.

zu vollziehen[11]. Schon der Aufbau und die Einteilung lassen das Gedicht wie eine Suite oder wie den handlungsmäßigen Unterbau einer Programmsymphonie erscheinen, etwa wie Lenaus dramatische Verserzählungen *Faust* und *Don Juan:* Abschnitte, Wiederholung der Motive in den Überschriften der Kapitel (dreimal *Incubo; Sudario, bara e lapide; Lapide, bara e sudario*), Übergänge; so bilden der 2. und 3. *Incubo* und *Constrictor* drei durch das gleiche Anfangsthema, nämlich das langsame Vorrücken der gewitterschweren Nacht, verbundene musikalische Sätze oder szenische Bilder. Auch die Vermischung der Dichtungsgattungen, die lyrisch-episch-dramatische Zwischenform hat Boito mit Lenau gemein; auch das ist eine Errungenschaft der Romantik. Ritornelle rufen besondere Stimmungen aus früheren Kapiteln wieder wach und unterstreichen den scherzhaften Märchenton; besonders in der Urfassung, wo die einzelnen Anredestrophen aus dem *Esordio* in spätere Kapitel eingeschoben werden.

Die Sprache erhält eine einzigartige Schallfülle, rhythmischen Reichtum und Sangbarkeit durch die (z. T. bereits besprochenen) mannigfaltigen technischen Kunstgriffe: verschwenderisch verstreute Reime, Alliteration[12], sprunghafter Wechsel kurzer und langer Verse, Unterteilung des Verses in selbständige rhythmische und reimende Glieder, volltönende Eigennamen und Zitate aus dem Lateinischen, Hebräischen, Indischen, Provenzalischen, plötzlicher Übergang von Vers zu Prosa, bewegliche Akzente und Zäsuren. Aber diese manchmal launische, meist ernste, geduldige Ausarbeitung überraschender Klangwirkungen ist noch nicht zur Spielerei geworden, wie später bei Boito oder vorher in der Wortkunst Tiecks, sondern entspringt dem Drang, der eigenen Phantasiewelt innerhalb der Grenzen der Sprache gerecht zu werden.

Es ist der kühne Versuch, Wort und Musik innerhalb der Sprache zu einer Einheit zu verschmelzen. Hier kommen wir wieder in die Nähe der deutschen Romantik und der französischen Syn-

11. A. Borriello, a. a. O., S. 103—149, hat diese musikalische Analyse mit Erfolg durchgeführt.

12. Einige Beispiele:
Che trama e si trastulla (*Dual.*).
Il fulgor delle fiaccole (*Re O.*, S. 122).
Come si fa coi gatti e i catellini ciechi (*Falstaff*, S. 85).
Ogni corolla in core (*Falst.*, S. 101).

ästheten, die den Ausdrucksbereich der einen Kunst mit den Mitteln der anderen zu erweitern suchten. Gautiers und Baudelaires Entdeckungen hatte Rovani für die Scapigliatura übernommen und die Lehre von der Verwandtschaft der Künste ausgebaut[13]. Seine im Grunde unpoetischen, nur auf Wirkung berechneten Assoziationen werden durch die musikalischen, malerischen, plastischen Züge bei Boito übertroffen, die er in seinem schweren Ringen um den Ausgleich des Zwiespalts zwischen Wort und Musik auf die Dichtung übertrug. In naturalistischer Auffassung glaubt er schon durch verstandesmäßige Anspielungen auf die Tonkunst und durch Verwendung musikalischer Begriffe an entscheidender Stelle eine musikalische Wirkung hervorzuzaubern, z. B. in dem Vergleich des Mondes mit einem lang ausgehaltenen Choralton:

E ancor la luna
Splende sull'ermo
Bianca ed immota,
Come una nota
Di canto fermo.[14]

So verbindet er mit dem klanglichen Zauber äußere Anspielungen und Vergleiche aus der musikalischen Begriffsbildung[15]. Besonders das Wort *trillo* mit seinem lautmalenden Klang regt seine Phantasie zu neuen Assoziationen an, z. B. in Falstaffs weinseliger Trillerphantasie:

Il buon vino sperde le tetre fole
Dello sconforto, accende l'occhio e il pensier, dal labbro
Sale al cervel e quivi risveglia il picciol fabbro
Dei trilli; un negro grillo che vibra entro l'uom brillo
Trilla ogni fibra in cor, l'allegro etere al trillo
Guizza e il giocondo globo squilibra una demenza
Trillante! E il trillo invade il mondo! ! ! . . .[16])

13. Storia delle lettere e delle arti in Italia giusta le reciproche loro corrispondenze, Milano 1855 ff.; Tre arti, 1874.

14. *Re Orso*, S. 112.

15. Eine Parallele dazu bietet die Verwendung von Fachausdrücken aus der Malerei bei Praga und Camerana: bei Praga schon in den Buchtiteln: *Tavolozza, Penombre, Trasparenze.*

16. *Falstaff*, S. 86.

Dazu mag das folgende ausgelassene Trinklied aus *Iram* eine Vorstufe darstellen:

Il mondo è un trillo
Per l'uomo brillo,
Un trillo enorme
Di suoni e forme,
Di flauti e cetere
Che scorre a vol
Dall'onde all'etere
Dai prati al sol.
Per l'uomo brillo
Il mondo è un trillo.

Trilla nel calice
La birra bionda,
Trilla del salice
La molle fronda,
Tra l'erbe il grillo
Strilla il suo trillo.
Trillando tremolano
L'aure e fior,
Trillando palpitano
Le fibre in cor.

Il mondo è un trillo
Per l'uomo brillo.
Vedo trillare
Il cielo, il mare,
L'otre, la ciotola,
Il fumajol.
Oscilla e rotola
E trilla il suol.[17]

Oder er will einfach durch Aufzählung charakteristischer Musikinstrumente bestimmte Klangvorstellungen suggerieren:

Cetre, viole, flauti — spiran suoni soavi;
oder
Allelujate o trombe, o cetre, o cori!

Vergleiche aus der Musik drängen sich ihm immer wieder auf:

Morir vorrei fra le tue braccia ... come
La cadenza d'un'arpa[18].

Solche Anspielungen begegnen auch in seiner Prosa und schleichen sich sogar in seinen Briefstil ein: „Une névralgie féroce ... tapait sur mon thorax avec une verve de mauvais pianiste"[19]. Manchmal bedient sich Boito unmittelbar einer Notenleiter als sprachlichen Ausdrucksmittels, z. B. im Kehrreim der *Ballata dei tre tuoni:*

Mi, re; do, re, mi.
Ballata di fata
È lunga a cantar,
È affanno ed inganno

17. Zitiert nach R. Simoni, A. Boito, Lettura, 1. Aug. 1918; hier wird auch berichtet, daß dieses verschollene Textbuch vor kurzem im Archiv der Firma Ricordi aufgefunden wurde.
18. *Ero e Leandro*, S. 32.
19. An Bellaigue, 3. Juli 1903.

Ci vuol più d'un anno,
Ci vuol più d'un dì.
Mi, re; do, re, mi.[20]

Ist es nicht ein entsprechender Versuch in der musikalischen Komposition, wenn Boito im *Mefistofele* das deutsche Stadtleben der Reformationszeit durch deutsche Glockenintervalle oder klassische Würde und klassisches Maß im Helena-Akt durch griechische Akkorde und das Vorwiegen der Harfe dem Verständnis des Hörers[21] näherbringen will und so Zeitstimmung und Milieu durch äußerliche Anklänge einzufangen sucht? Nardi hat diese Vertauschung der Aufgaben die beiden Schwesterkünste, diese „facoltà associativa", richtig erkannt: „Mentre cercava di realizzare, in poesia, quel qualche cosa di liquido e di indefinito che è proprio della musica, par bene cercasse di rendere, in musica, quel concreto e determinato, che solo la parola e, più specialmente, la plastica possono tradurre"[22]. Aber er mußte die Erfahrung machen, daß Vers und Melodie getrennt auf die Dauer nicht für den Ausdruck von zwei verschiedenen Künsten genügen, daß das Wort klar und kraftvoll die Gedanken und den Willen der Personen offenbaren muß und die Musik die geheimen, zarten, unterbewußten Regungen enthüllt; daß er sich dieser Einsicht verschloß, hat ihm vielleicht die letzte Vollendung des *Nerone* gekostet.

Auch zwischen Farbwirkungen und Klangwirkungen stellt er Verbindungen her; in einem Brief schlägt er dem Komponisten Bottesini vor, in einem Ballett der Oper *Ero e Leandro* die wech-

---

20. Vgl. auch den burlesken Schluß des *Intermezzo storico* im *Re Orso:*

E un fraticel d'Arezzo
Strillava in cima agli organi:
Ut, re, mi, fa, sol, la.

Auch der zwischen Naturalismus und Futurismus stehende G. P. Lucini hat dieses Ausdrucksmittel nicht verschmäht:

Do, mi, fa, sol:
l'Augellin-bel-verde è un tristanzuol;
sol, fa, mi, do;
la Biondina si lagna
in cuffia rococò.

(„Il Pianoforte di Biondina si lamenta" in *Poesie scelte.*

21. Oder besser des Zuschauers.

22. A. a. O., S. 181, vgl. S. 202.

selnden Farben sich ablösender Tanzgruppen durch bestimmte Instrumente zu untermalen. Hier handelt es sich um eine Bühnenwirkung, und grundsätzliche Beziehungen zwischen Farben und Tönen deuten sich erst an: „Ma perchè questo ballo dei colori avesse un saporito gusto d'arte, converrebbe che tu componessi '5 pensieri musicali' assai caratteristici, uno per ognuno dei principali colori. Questi pensieri dovrebbero avere anche la loro speciale istrumentazione. P. e.: il bleu sarebbe rappresentato dagli strumenti a corda. Il giallo dagli 'ottoni' acuti. Il verde dagli oboi, dai fagotti nel creare un ambiente pastorale. Il viola dai flauti, dai clarini, dai claroni. Il rosso dagli ottoni bassi" (1878). Noch sind wir nicht bei Rimbauds Vokalsonett und bei René Ghils leitmotivischem „Instrumentisme", der Lehre von den Farbwirkungen der Laute[23]. Boito empfindet die Leuchtkraft einzelner Vokale nicht mit dem Auge, sondern mit dem Ohr, wie uns die Klangphantasie über das „a" in den Namen „Ambra e Ramàr"[24] zeigt. Wohl aber soll er in den wechselnden Farbenverbindungen eines Kaleidoskops eine unerschöpfliche Quelle für musikalische Anregungen gefunden haben[25].

Es ist interessant zu wissen, daß er sich über die psychophysischen Antriebe der Synästhesie Gedanken machte; er wurde von einigen musikalischen Vergleichen bei Dante dazu angeregt: „Dante subissait parfois une sorte de transposition sensoriale, phénomène bien connu par les physiologues modernes. Il avait, parfois, une impression visuelle de la musique (non pas sous la forme de la notation ou de la couleur), mais comme d'un dessin linéaire et mouvant qui pouvait même acquérir la signification d'un symbole. Pour m'expliquer davantage je dirai qu'il voyait l'évolution des sons comme nous voyons les phosgènes dans nos yeux fermés, quand nous comprimons leurs orbites, ou comme nous voyons les dessins des notes sur la plaque metallique (je cherche le nom de l'inventeur) surpoudrée de graines de lycopode.

Je conçois qu'un grand ornamentiste de l'orchestre polypho-

---

23. Das war 7 Jahre später (1885); vgl. Wais, Mallarmé, S. 278 f. Bei zwei Farbklängen stimmen B. und Ghil überein: das Blau und die Saiteninstrumente (Ghil: Geigenton), das Rot und die Blechinstrumente (Ghil: Trompetenstoß).

24. Novelle, S. 89.

25. Vgl. Nardi, S. 201.

nique moderne, Wagner, Saint-Saëns, puisse, en composant, subir ce phénomène; c'est un signe un peu morbide, et noble à la fois, d'une civilisation musicale raffinée; mais dans un homme du 13ième siècle cela me paraît bien étonnant."[26]

Aber auch über die Künste außerhalb von Dichtung und Musik hat er sich Gedanken gemacht. Einen wichtigen Kreuzungspunkt der drei bildenden Künste sah er in der Choreographie, die er ausdrücklich vom Drama und der Dichtkunst abgrenzt: „La coreografia . . . è un arte del disegno come la scoltura, come l'architettura, come la pittura, ed ha ciò di più vario e di più fortunato che, cioè, in essa accoglie le essenze di tutte delle tre altre arti. La coreografia è scoltura nella monumentale grandiosità del quadro, è architettura nella ornata simmetria delle danze, è pittura nello studiato accordo dei colori, ma dramma, ma commedia, ma tragedia non è"[27]. Das sind Ansätze zu einer Symbiose der Künste, die er in seinen Opern, besonders im *Nerone,* wenn auch weniger kühn als Wagner, herzustellen sich bemüht.

Als Theoretiker ist er fast kühner denn als Künstler. Bei aller Gewagtheit des sprachlichen Ausdrucks ist sein Dichtertum noch nicht zur symbolischen Verflechtung der verschiedenartigen Sinneseindrücke reif. Er bleibt bei der Metapher, dem dichterischen Bild, dem Vergleich eines Begriffs mit einem Bild stehen; darum gebraucht er immer wieder die Vergleichswörter *come, tale, quale* und *al par di.* Wir sind noch weit von der musikalischen Assoziationskunst Mallarmés entfernt, wo Bilder aus allen Sinnes-

---

26. An Bellaigue, in den „Notes sur Dante et la Musique", im Archiv des Museo della Scala. Vgl. dazu Wais' Hinweis auf die Farbe-Ton-Forschung in „Symbiose der Künste", Stuttgart 1936, S. 16; auf S. 18, bes. Anm. 29, gibt Wais Aussprüche der Dichter selbst über diese „analogie réciproque".

Die Dante-Stellen, die B. im Sinn hat, sind u. a. die folgenden: Par. XVII, 43 ff., wo Cacciaguida des Urenkels Zukunft sich offenbart,

. . . si come vène ad orecchia
dolce armonia da organo;

und Par. XX, 142 ff., wo die Bewegungen der Seelenflämmchen des Trajan und Rifäus sich den Worten des leuchtenden Adlers anpassen:

. . . come a buon cantor
buon citarista lo guizzo della corda,
in che più di piacer lo canto acquista.

27. Figaro, 4. Febr. 1864.

sphären ineinanderströmen und das Wörtchen *comme* keinen Platz mehr hat[28]. Boito und Rovani schreiten noch nicht zu einer geistigen Einheit im Künstler vor, zu einer absoluten Symbiose der Künste[29], auf welcher sich das Schaffen der Symbolisten aufbaut[30]. Zur Zeit der Symbolisten stellte in Italien, kühner als Boito, Carlo Dossi in seinen *Note azzurre*[31] Beziehungen zwischen Tönen, Farben, Düften, Tastempfindungen her; erst die folgende Generation machte sich seine Gedanken zunutze und schwelgte in synästhetischer Assoziation, der Boito etwa in dem S. 119 abgedruckten Prosastück der *Iberia* (i pioppi rendono suono di applausi lontani) und in „la luna splende ... come una nota di canto fermo" noch am nächsten gerückt war: „l'ulivo che fa risuonare il metallo della sua scorza rugosa e il pallore delle sue foglie in una gran trasparenza scolorata[32]"; „La sera la luna piena salì sull'orizzonte, e parve una gran nota solitaria di canto in una pagina vuota; poi si fasciò di nubi leggere che se ne imporporavano"[33].

3. Umarbeitungen: vom Konkreten zum Abstrakten, vom Krassen zum Gemäßigten.

Bei einem so bewußt und gewissenhaft arbeitenden Künstler wie Boito überrascht es nicht, daß mehrere seiner Gedichte in verschiedenen Fassungen vorliegen. Wie sein Leben, so strebt auch

28. Vgl. Wais, Mallarmé, S. 350.

29. Vgl. Wais, Symbiose der Künste, Stuttgart 1936.

30. Wie bei Mallarmé lag schon bei Tieck der Poesie ein musikalisches Weltgefühl zugrunde, dem er im *Zerbino* klingenden Ausdruck verleiht:

Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe Zung' und Seele,
Was neidisch sonst der Götter Schluß getrennt,
Hat Göttin Phantasie allhier vereint,
So daß der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang, Geschwister nennet,
Umschlungen sind sie alle nur ein Freund,
In sel'ger Poesie so fest verbündet,
Daß jeder in dem Freund sich selber findet.

31. Unter diesem Titel wurden seine ästhetischen und kritischen Gedanken erst 1912 veröffentlicht.

32. Renato Serra, zitiert nach Nardi, Novecentismo, Milano 1936.

33. G. A. Borgese, I Vivi e i morti (1923), S. 145; vgl. das ähnliche Bild bei Boito!

seine Dichtung nach Abklärung und Vereinfachung. Während er seiner Reaktionsfähigkeit auf klangliche Assoziationen[1] in seinen Wortspielereien nachgibt, unterdrückt er sie in seiner Lyrik und läßt den Drang nach logischer Knappheit walten. Wo er sich wiederholt zu haben glaubt, streicht er in der späteren Fassung das Entbehrliche. So läßt er in der Buchfassung der Ode *A. G. Camerana*, die er 1868 zweimal überarbeitet hatte, zwei Strophen weg, die die Bejahung des Schmerzes weiterspinnen und keinen neuen Gedanken bringen:

Chi non pianse, non visse e non fu lieto,
Ma passò muto, gelido, infecondo,
Come un povero feto
Da questo all'altro mondo,
Iddio l'errò. Nella famiglia umana
Nessun penètra se non porta questa
Mia superbia sovrana:
Pupilla umida e mesta.

Durch den Fortfall dieser Verse wird auch die Wiederholung des Bildes von der Pupille vermieden, die als Symbol der Trauer das Gedicht krönt, ganz am Schluß. Einzelne Verspartien kürzt er in ständigem Fortschritt auf das Wesentliche zusammen, besonders in den Textbüchern[2], wo die Rücksicht auf die Bühnenwirksamkeit und auf die Wünsche des Komponisten allerdings ausschlaggebender ist als die stilistische Sorgfalt des Dichters. An den Wandlungen des Textes zu *Simone Boccanegra*, *Otello* und *Falstaff* war Verdi maßgeblich beteiligt. Boito fügte sich jedem seiner Wünsche, ja, er bekannte sich auch grundsätzlich zur Unterordnung der Dichtung unter die Bühnenwirksamkeit: „Mi accordo con Lei, caro Maestro, pienamente intorno alla teoria del sacrificare, quando occorra, l'eufonia del verso e della musica alla efficacia dell'accento

1. Vgl. V. Hugo, dessen ungeheure Reaktionsfähigkeit auf sprachliche Assoziationen zu bedeutenten Erweiterungen und Schwellungen führt; vgl. Arthur Franz, Aus V. Hugos dichter. Werkstatt, Gießen 1929, S. 20, 27, 36.

2. Ein typisches Beispiel von logisch-stilistischer Kürzung und Klärung über 6 Stufen hinweg bei G. Forzano, La preparazione scenica del Nerone, Lettura, 1. 3. 1924; abgesehen von den wenigen Beispielen bei Forzano ist von den zahlreichen Skizzenheften und Entwürfen zum Nerone noch nichts veröffentlicht.

drammatico e della verità scenica"[3]. Verdi störte die allzu verstandesmäßige erste Fassung von Jagos „Credo" mit ihren „concetti" und der kalten Antithese zu Othello:

Vanne. Ti guida il tuo dimone.

Tesa è l'insidia — ho in man le frodi,
Ti gonfia, Invidia — che mi corrodi!
Fiele ch'io stillo — sul mio sentier
Furente assillo — del mio pensier.

(Toccandosi la fronte)
L'idea qui regna — salda segreta
E all'opra assegna — cammino e meta.
Sì fiera imprenta — vi pose il mal,
Che non la sventa — forza mortal.

D'Otello il fato — io guido, io nomo,
Son scellerato — perchè son uomo,
Perchè ho la scoria — dell'odio in cor,
Mentr'ei di gloria — vive e d'amor.

Ma il paziente — tempo matura
Assiduamente — gioia e sventura.
Trïonfa o truce — mio genio altier!
Or pianga il Duce — rida l'Alfier!

In der zweiten, nicht mehr strophisch gebauten Fassung des „Credo", in der aus sich erst andeutenden Keimen eine ganze Philosophie des Bösen entwickelt wird, bleibt nur ein einziger Vers unverändert:

Vanne; la tua meta già vedo.
Ti spinge il tuo dimone,
E il tuo dimon son io,
E me trascina il mio, nel quale io credo
Inesorato Iddio:

Credo in un Dio crudel che m'ha creato
Simile a sè, e che nell'ira io nomo.

3. An Verdi, 17. Jan. 1881, bei Luzio, a. a. O.; dort die Entwürfe und Zusammenarbeit bei den 3 Opern, u. a. auch das „Credo" Jagos.

Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo
Vile son nato.
Son scellerato
Perchè son uomo;
E sento il fango originario in me.
Sì! questa è la mia fè!
Credo con fermo cuor, siccome crede
La vedovella al tempio,
Che il mal ch'io penso e che da me procede
Per mio destino adempio.
Credo che il giusto è un istrïon beffardo
E nel viso e nel cuor,
Che tutto è in lui bugiardo:
Lagrima, bacio, sguardo,
Sacrificio ed onor.
E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
Dal germe della culla
Al verme dell'avel.
Vien dopo tanta irrisïon la Morte.
E poi? — La Morte è il Nulla
E vecchia fola il Ciel.

Daß es aber nicht nur ein Schmieden, Tauschen und Ändern von Versen auf Geheiß des Komponisten war, sondern gleichzeitig dem inneren Drang des Dichters entsprang, läßt sich gerade beim „Credo" an einer Briefstelle Boitos nachweisen: „Lo ho fatto per mio conforto e per mia soddisfazione personale, perchè sentivo il bisogno di farlo. Interpreti questo bisogno come vuole: come una puerilità, come una sentimentalità, come una superstizione, non importa".

Auch bei seinen eigenen Opern entscheidet das der Bühne Angemessene; so mußten ganze Partien bei der Neugestaltung des *Mefistofele*[4] und Einzelheiten (abgesehen vom 5. Akt) bei der

4. Aus dem ersten Mef.-Textbuch mit Boitos handschriftlichen Änderungen, das im Winter 1937/38 in der „Mostra boitiana" im Museo teatrale in Mailand gezeigt wurde (Corriere della sera, 29. Dez. 37), druckte der Museumsdirektor, Sig. Stefano Vittadini, Il 1. libretto del Mef. (Milano 1938), einige Seiten im Faksimile ab, aus denen neben den gedanklichen Änderungen auch die stilistischen Verbesserungen deutlich werden. In jener kleinen Ausstellung wurden u. a. auch die Handschriftpartitur des Mef. und ein Textbuch des Urmef. mit während der Uraufführung niedergeschriebenen Bemerkungen von Marco Sala gezeigt.

Opernfassung des *Nerone* fallen. Doch läßt sich auch hier die stilistische Feinarbeit an Einzelheiten erkennen. Die folgende Stelle aus dem Urtext des *Mefistofele*:

F. Dell'altro mondo
Non mi turba pensier. Pon la mia scienza
L'Inferno nell'Eliso. Ivi 'l mio spirto
Vagolerà co' filosofi antichi.
Mef. Con sì fatti principi al mio negozio
Puoi sobbarcarti. Il tempo è già venuto
D'affondarci a nostr'agio in mezzo ai vizi.
F. Se tu mi adduci all'amore, alla gloria,
Al mondo dei fantasimi, ai misteri
Inesplorati; se m'adeschi tanto
Da farmi caro a me stesso, se avvenga
Ch'io dica al tempo: t'allenta, sei bello!
Venga l'ultimo dì. T'offro il contratto.

wurde zuerst, unter Anlehnung an die folgenden Verse bei Goethe, verkürzt:

Dell'altro mondo
Non mi turba pensier. Se tu mi doni
Su questa terra un'ora di riposo
In cui s'aqueti l'anima. Se giungi
A evocar l'armonia nel mio pensiero,
Se un giorno io dico all'attimo fuggente
Arrestati sei bello: Allor ch'io muoja.
Allor son tuo.
Mef. Sta ben!
F. T'offro il contratto.

In dieser ersten handschriftlichen Korrektur im Textbuch muß dann noch ein Vers geändert werden, damit Fausts Wissensdrang noch stärker zum Ausdruck kommt; ferner wird „Dell'altro mondo" durch „Per l'altra vita" und das schwache „un giorno" durch „avvien" ersetzt; und so kommen wir zu der Endfassung:

Per l'altra vita
Non mi turba pensier. Se tu mi doni
Su questa terra un'ora di riposo
In cui s'acqueti l'anima. Se sveli

Al mio bujo pensier me stesso e il mondo,
Se avvien ch'io dica all'attimo fuggente:
Arrestati sei bello! Allor ch'io muoia!
Allor son tuo.
Mef. Sta ben!
F. T'offro il contratto.

In der 3. Strophe der himmlischen Heerscharen zieht der Tausch eines Bildes: die Irdischen und ihre Geschichte „passano come fior di primavera" zu „passano ratte al par d'arche veliere", wodurch die Hinfälligkeit des Irdischen und ihre Geschwindigkeit betont wird, infolge des Reimtausches die Veränderung der beiden folgenden Verse nach sich:

O di nubi leggiere,
A schiere a schiere — in fluttuante error,

während es früher hieß:

Come un'ombra leggera
Come la mera — nebuletta d'ôr.

Damit war einmal der bei Boito bis zur Abgedroschenheit wiederkehrende or-Reim differenziert, wie Boito auch an einer anderen Stelle das „Gold" aus dem Paradies entfernt, wo es ihn als ein von den Irdischen begehrtes Gut zu stören schien: in der 1. Strophe der Büßerinnen wird „Reggia d'ôr" durch „Reggia del ciel" ersetzt; da mit diesem Strophenschluß der Schluß der nächsten Strophe reimte, mußte auch dort eine Veränderung eintreten, die schließlich die Umgestaltung der ganzen Strophe nach sich zieht, bei der einige Elemente aus der ursprünglichen dritten Strophe verwendet werden; diese wird nämlich dem Strophenschluß der ersten und zweiten angeglichen, da der Fortfall der vierten Strophe die Möglichkeit eines Schlußreims der 3. und 4. aufhob; die 4. Strophe wurde wohl weggelassen, um einen Parallelismus zu den drei Strophen der himmlischen Heerscharen herbeizuführen. Ein Reim der ursprünglichen 2. wird in die spätere 3. Strophe hinübergerettet, wie Boito überhaupt mit dem dichterischen Material sparsam umgeht und es immer wieder verwendet. So hat ein einziger Wechsel: ciel statt or, die Umgestaltung von vier Strophen nach sich gezogen:

A: Salve Regina!
S'innalzi un'eco
Dal mondo cieco
Alla divina
Tua reggia d'ôr.

Noi siamo donne
Fragili e blande
Che ordiam ghirlande
Per le madonne
Di gemme e fior.

Noi sulla terra
Pallide e scarne,
Sentiam la carne
Che geme ed erra;
Sentiamo il mal.

Se questo canto
Salga ne'cieli,
Su noi fedeli
Distendi il manto
Celestial.

B: Salve Regina!
S'innalzi un'eco
Dal mondo cieco
Alla divina
Reggia del ciel.

Tu puoi salvarne
Da questa terra,
Da questa carne
Che geme ed erra;
Fango crudel!

Il pentimento
Lagrime spande.
Di queste blande
Turbe l'accento
Penètri in ciel.

In Boitos Lyrik und im *Re Orso* werden die Änderungen natürlich noch eindeutiger von dichterischen Rücksichten bestimmt. Viele Einzeltausche erklären sich aus dem Bedürfnis, die Wiederholung zu vermeiden. So wird an einer Stelle der *Cena* „calici d'oro" durch „mappe d'oro" ersetzt, weil zwei Zeilen weiter schon Trinkgefäße aufgezählt waren:

A: e paggi biondi — portan calici d'oro,
Acque d'aromi e amule — ed olj profumati,
Coppe murine ed anfore — e pani inargentati.

B: entrano i paggi — portan mappe d'oro
E le uova, ed i favi — del miel d'Imeto, i ciati
Murrini, i nappi, l'anfore, — i pani inargentati.[5]

5. Ciato kommt von griech. kyathos, Schöpfgefäß, Flüssigkeitsmaß und gelangt über das lat. cyathus ins Ital.; amule ist wohl eine inkorrekte Schreibung des Plurals von amola aus lat. amula, das im heutigen Ital. ausgestorben ist. Man beachte auch, wie die Schreibung korrekter wird: murine zu murrini; Imeto ist auch eine unkorrekte Schreibung (griech. Hymettos).

Im 2. Vers ersetzten Gaumengenüsse, die dem in der üppig tafelnden Mailänder Gesellschaft befindlichen Dichter wichtiger erschienen, die Wohlgerüche, die für das Festmahl eigentlich entbehrlich waren; daß er nun „profumati" durch ein anderes Reimwort ersetzen muß, gibt ihm Gelegenheit, ein von griechischer Lokalfarbe getränktes Wort (ciati) einzufügen — auch der geographische Begriff „Imeto" dient dem Lokalkolorit — und ein enjambement anzubringen.

So führt ein kleiner stilistischer Wechsel zur Umgestaltung von mehreren Versen. Zahlreiche ähnliche Beispiele lassen sich hinzufügen. Die Aufzählung der Tribute, die der Boden des Reiches dem König Orso schuldet, lautet ursprünglich:

di smeraldi e murra
E d'aquei diamanti e di tremuoti;

die Wiederaufnahme von smeraldi durch diamanti ist unnötig und wird durch „algenti catadupe" ersetzt, die besser zu dem Naturgeschehen, dem Ausbruch der Erdkraft (tremuoti) passen; murra wird durch oro ersetzt, das besser zu smeraldi paßt:

di smeraldi e d'oro,
D'algenti catadupe e di tremuoti.

Wiederum hat die Vorliebe für fremd klingende Wörter ein Wort griechischen Ursprungs (catadupe) aufgenommen.

Solche Wandlungen werden auch an den durch Striche entstandenen Wunden notwendig. Nach den S. 130 zitierten Strophen ging es in der Urfassung von *A. G. Camerana* weiter:

L'ora è lugubre per cantar la vita,
E la nuova canzon sul metro mio[6]
Sta paurosa e smarrita
Come un fiore d'obblio.

L'ora è lugubre. Per l'Italia nostra usf.

In der Buchfassung, in der die beiden ausgefallenen Strophen durch

6. Den Brauch, das Lied „nuova" zu nennen, wie es B. ursprünglich gerne tut, hat er wohl von manchen Dichtern des 13. Jhs. übernommen; so führt Cino da Pistoia ein Gedicht mit „Io son chiamata nuova ballatella" ein, einem Vers, der als Motto über Boitos *Ballatella* (1865) steht.

einige Sternchen und freien Trennungsraum angedeutet sind, geht es noch übergangsloser weiter:

Oggi volli per te cantar la vita,
Ma la dolce canzon sul metro mio
Torna fioca e smarrita
Per troppo lungo obblìo.

Torva è la Musa. Per l'Italia nostra usf.

Der Gegensatz zwischen dem heutigen Mißlingen von Lied und Tröstung und dem vorhergehenden Zukunftstraum der Lebensweisheit kommt durch das an den Anfang gestellte „oggi" stärker als durch das allgemeinere „l'ora" zum Ausdruck. Der Fortfall von „l'ora è lugubre" führte dann zur Weglassung derselben Worte am Anfang der folgenden Strophe, die ihren Sinn nur in der — so aufgehobenen — anaphorischen Wiederholung gehabt hatten. Die übrigen Veränderungen in diesen Zeilen dienen der Reinigung des abstrakten Gedankens von konkretem Beiwerk: der Vergleich des Liedes mit der Blume wird durch die grammatische Kausalbeziehung „per troppo lungo obblìo" ersetzt; damit tritt *torna* für *sta* ein. Die menschliche Eigenschaft der Furcht dichtet er seinem Lied nicht mehr an, sondern spricht allgemeiner von Schwäche. Wir sehen, wie die logische Schärfe zunimmt und Nachlässigkeiten in Gedanken und Vergleich nicht mehr zuläßt: *fluido guancial* wird zu *morbido guancial, il vino ci serpe nel sangue* wird zu *ci guizza*; „un o s c i l l a r e alterno fra il cielo e fra l'inferno" wird der unendlichen Schwingungsweite zwischen Himmel und Erde nicht gerecht und wird durch das allgemeinere *agitarsi* ersetzt; gleichzeitig wird der Gegensatz *cielo-inferno* zu *paradiso-inferno* verschärft; der dadurch notwendig gewordene Fortfall des Artikels macht das haltlose Schweben im Raum noch unbestimmter: „Un agitarsi alterno Fra paradiso e inferno".

Die logisch-syntaktische Schlappheit: „Rigirando il rosario faticoso degli anni" muß dem „rosario monotono" weichen; zum mindesten hätte es „faticosamente" heißen müssen (was der Silbenzahl wegen unmöglich war), denn nicht der Rosenkranz müht sich ab, sondern die Menschen. Hier bemerken wir auch die stärkere Differenzierung der Epitheta; anderswo wird *nero duol* zu *acerbo duol, misera giostra* zu *pallida giostra*.

In der folgenden Stelle der frühen Fassung von *Dualismo*

Ecco perchè sul pletro
Muto sovente il metro
De' carmi animator

muß der Reim pletro-metro schon wegen der unkorrekten Schreibung (griech. *plektron* ergibt *plettro*) fallen; allein auch inhaltlich paßt es als Vergleichswort nicht, denn Plektron ist das Metallplättchen, mit dem die Saiten des Instruments angerissen werden; zum mindesten hätte es „col plettro" heißen müssen. Diese negative Erklärung des stilistischen Wechsels[7] wird durch die positive ergänzt: der Drang zur Vereinheitlichung des abstrakten Gehalts und ferner die stilistische Freude an Alliteration und enjambement führen zu folgenden Versen:

Ecco perchè, con tetro
Tedio, avvicendo il metro
De' carmi animator.

Der Zwanzigjährige hatte in seinem Ungestüm sich zu allzu gewagten, ja unmöglichen Bildern verleiten lassen; der ruhiger werdende Blick erkennt solche Fehlgriffe, läßt sie fort oder ersetzt sie durch ungefährlichere, allgemeinere Betrachtungen:

A: empie di nereidi
L'onda de' miei lenzuoli
(ein geradezu geschmackloses Bild!)

B: mi sospinge l'anima
Ai canti, ai carmi, ai voli.

Dieses Beispiel zeigt aber auch, daß Boitos dichterische Sprache vom Konkreten zum Abstrakten schreitet und an Anschauungswert verliert. Der Dichter hat wohl selbst eingesehen, daß ihm das Anschauliche nur im Klanglichen und Grotesken gelang; die schauhaften Eindrücke werden seltener, die Vergleiche mit klanglichen Vorgängen häufiger, das Lautbild wird deutlicher: „Cetre, viole, flauti mandan onde soavi" wird zu „spiran suoni soavi". Die von Anfang an unklaren Farbenphantasien werden abgeblaßt oder müssen ganz weichen; so fällt im *Re Orso* eine Stufe der langsam vorrückenden Nacht, die allerdings durch die Einschaltung des Gewitters überflüssig geworden war:

7. Methodisch vgl. dazu A. Franz, a. a. O., S. 36 f.

È scorsa un'ora; il rosseggiar dell'alba
Sovra la scialba — livida marina
Fa l'onda aurina; — tutto dorme ancora.[8]

Während in der 1. Fassung die Nacht stetig und friedlich wandert, erfindet die Klangphantasie später die zwei Gewitterstrophen, die die Natur und die Elemente mit des Königs „Incubo" in Einklang bringen. Ein einzelnes Bild, das in den nach dem Unwetter wiederhergestellten Frieden der sinkenden Nacht eine zu heftige Bewegung gebracht hätte, muß fallen:

Dal tepente ovile
In lunghe file — corrono i lascivi
Cavrioli ai clivi.

Solche Wandlungen im architektonischen Aufbau, wie die Umgestaltung der Nacht (zuerst: in mehreren Stufen friedlich vorrückend[9]; später: unheilschwere, drückende Stille — Unwetter — als Gegensatz um so tieferer Frieden), kommen in der Regel bei Boito später als die Einzeländerungen. Parallelismus und Kontrasthöhung sind die entscheidenden Antriebe. Führte der Drang, die Gegensätze zu verstärken, schon an einzelnen Stellen zu nachträglicher Poetisierung[10], wie in der Abänderung der Beschreibung des Jahresrosenkranzes:

	wird zu:
Dove ogni grana brilla	Dove ogni gemma brilla
D'un'aquosa stilla	Di pianto, acerba stilla
Fatta di nero duol	Fatta d'acerbo duol,

wo das poetischere *gemma* mit dem abstrakten *pianto* kontrastiert, während *stilla* zur gleichnishaften Apposition gemacht ist, so verlangt die Verdeutlichung des zweiflügeligen Baus von *Dualismo* architektonischen Umbau, Strophentausch und Strophenausfall. Die 16. Strophe der Urfassung, die die Auflehnung und den Satanismus kräftig weiterspann,

---

8. „Il Re tinto di viola" wird geändert zu „Il Re, dall'arsa gola".

9. Nur ganz am Anfang hatte es ein flüchtiges Gespenstergehusche gegeben, das später fiel, damit man gar keinen Anhaltspunkt habe, woher die geheimnisvolle Stimme ertöne.

10. Besonders stark ist diese Erscheinung bei V. Hugo zu beobachten; vgl. Franz, a. a. O., S. 31.

E a quel fucato fascino
Mi par d'esser poeta,
Canto l'amor del vizio,
Il bello della creta,
Ma in lercio vischio immerso
Sulle mie labbra il verso
Balbuzïando vien,

weicht der 14. Strophe der Endfassung, die das genaue Gegenstück der 11. Strophe von der „Arte splendida" ist:

E sogno un'Arte reproba
Che smaga il mio pensiero
Dietro le basse imagini
D'un ver che mente al Vero
E in aspro carme immerso
Sulle mie labbra il verso
Bestemmïando vien.

Bello war kein Gegensatz zu *Ideale*, dafür tritt *Vero* ein, das in der späteren Fassung wie *Ideale* groß geschrieben wird. Zuerst hatten fünf Strophen die heilige, positive Seite des Dualismus besungen; da sie so die drei Strophen der Fluchstimmung zu stark überwogen, mußte eine dieser fünf Strophen fallen, und zwar die von den „blande vergini", da auch die entsprechende Gegenstrophe des Satanismus von der sinnlichen Wollust gefallen ist. Die ausgefallenen Strophen hießen:

E sogno blande vergini
Divinamente pure
Più che nol son quest'esili
Pagliarde creature;
Le sogno in ginocchioni
Che cantano orazioni
Coi santi visi al suol.

E sogno amplessi lubrici
Voluttuosi volti
Sorrisi meretrici
Petti procaci e sciolti,
E fra beati affanni
Le forze dei vent'anni
Mi surgono nel sen.

Die erste verschwindet ganz, an die Stelle der zweiten tritt eine andere, die in den Bildern gedämpfter, in der Auflehnung kühner wird:

E sogno allor la magica
Circe col suo corteo
D'alci e di pardi, attoniti
Nel loro incanto reo,

E il cielo, altezza impervia,
Derido e di protervia
Mi pasco e di velen.

Die Strophe vom „Satana redento", ursprünglich zwischen je zwei Strophen des Heiligungstraums stehend, wird an den Anfang der Erlösungsstimmung gesetzt, wo sie nun in genauer Parallele zum „angelo fiaccato" des mephistophelischen Protests steht.

Der Gesamtaufbau der Urfassung: 8 Strophen, von denen jede den Dualismus abwandelt, dann 5, die die heilige Seite, 3, die die teuflische Seite beschreiben, und als Abschluß 2 zusammenfassende Zwiespaltsstrophen, entwickelt sich später zu dem Verhältnis 7 (eine Strophe, die nichts Neues brachte, fiel auch hier) —4—3—2, womit das Gleichgewicht und gleichzeitig die logische Knappheit verstärkt war.

So arbeitet der Dichter einerseits auf klärende Verschärfung der Gegensätze, andrerseits auf Mäßigung hin; nur die Klangphantasie und die Groteske feiern auch später Orgien, wie die in die *Cena* eingefügte Beschreibung der trunkenen Tischgesellschaft beweist[11]. Im *Re Orso* scheint sich zunächst die Parodie der Kirche zu verschärfen: im *Esordio* steht an Stelle der zwei lustigen, trotz des „Inkubus" fast gemütlichen Strophen an die „Fanciulli, omicciatoli" und an die „nonne, balie" eine satirische Strophe gegen die Mönche und Priester. Aber dann dämpft sich auch hier der Ton wohltuend: in der *Litania* fehlen später „Papa Anastasie, Papa Silvestre, Papissa Joanna", die 1865 in der Umgebung von „Cain, Cam, Juda" und Lilith und Haza angerufen worden waren; *stigma del terror* wird durch *marchio di terror* ersetzt, *rosario di delitti* durch *litania di delitti; odore di santità*, den Re Orso im Grab haben wollte, fällt weg[12].

Auch sonst macht das Krasse dem Möglichen Platz: „Curvi famigli tergono — nel *nitro*(!) i regi piè" wird zu „Due curve ancelle tergono — col *nardo* i regi piè" abgeschwächt. Bemerkungen

11. Von „Stridono" bis „loriche", S. 126; die *Cena* ist wohl das einzige Stück, das in der endgültigen Fassung ausführlicher ist als in der früheren.

12. Im 2. *Mef.* geht die Mäßigung zu weit: Faust, den im 1. Mef. (wie bei Goethe) der irdische Herrschertraum ins Jenseits hinüberleitet, stirbt mit der Hand auf der Bibel (Baluardo m'è il Vangelo), ein Gebet an Gott richtend, die Vision der himml. Stadt vor Augen.

wie „il sangue, ch'ei chiamava il vino delle battaglie" fallen weg; das Staatsgesetz, daß die zwölf Grafen die Handlungen des Königs in seiner Gegenwart wiederholen müssen, wird gestrichen, und dadurch bleibt uns der grausige Anblick der zwölf abgehauenen Köpfe erspart, nachdem Orso seiner Mirra den Kopf abgeschlagen hat (Allor d'un colpo 12 teste rotolâr sul desco). Mit dem Aufzählungsmaterial geht der Dichter später sparsamer und vorsichtiger um:

Larve, ombre, visioni,
Sogni, nebbie, miracoli . . .

wird vereinfacht zu:

Prodigi! visioni!
Miracoli! miracoli . . .

Die Mäßigung erstreckt sich auch auf die Interpunktion: die trostlose Schwermut des Camerana-Gedichts fließt in der späteren Fassung gleichmäßiger dahin, da Boito fast alle störenden Ausrufezeichen durch weniger störende Satzzeichen ersetzt hat; gleichwohl ist von der Einschränkung und Abschaffung der Interpunktion nichts zu bemerken, der die Symbolisten vorwerfen, daß sie den Strom der assoziationsreichen Phantasie unterbreche.

Hand in Hand mit der Mäßigung gehen die schon gestreiften Tendenzen der Verallgemeinerung und der Entdinglichung[13]. Im *Dualismo* stieg der nach Erlösung strebende Dämon zuerst auf gewundenen Treppen zur göttlichen Herberge empor:

Per tortuose scale
Verso un divino ostel.

Damit war ein Punkt im All festgesetzt, der später im unendlichen Himmelsraum aufgelöst wird:

Affaticando l'ale,
Verso un lontano ciel.

Es ist, wie wenn der „Himmel" für das unendlich hohe Ideal aufgespart bliebe, denn in anderem Zusammenhang muß er fallen:

13. Sie gehen weit über die rein stilistische Verbesserung hinaus, wenn auch nicht soweit wie bei V. Hugo, wo die Erweiterungen durch die Verallgemeinerungstendenz ins Mythisch-Seherische gesteigert werden; vgl. Franz, a. a. O., S. 47.

„*i cieli* del tormento occulto" werden zu „*l'ansia* del tormento occulto" enträumlicht und abstraktisiert; und „il Satana redento che s'inciela" wird zum begrifflicheren „dimone redento che s'indìa" enträumlicht, was gleichzeitig durch den Fortfall des Reimworts „bela" (un suon che prega e bela), das als störend empfunden wurde, und den Eintritt des neuen Reimworts „pia" (una speranza pia; auch hier abstrakter geworden) bedingt ist. Auch das Nichts wird enträumlicht: „Praga cerca nel *vuoto* una bestemmia Che mai non trova" wird zu „P. cerca nel *buio* una bestemmia sublime e strana"!

An Stellen, wo Gegenstände mit anderen verglichen werden, wird später einer davon abstrakt gemacht und dem anderen untergeordnet:

Le corazze son folgori — le corone son nimbi,
Il tepor delle fiaccole — fa tremolar le antiche . . .

Die heiligenscheinartigen Kronen schwinden, aber das beliebte Reimwort *nimbi* wird in neuem Zusammenhang wiederverwendet. Die Blitze werden zum Blitzen, Glanz, und durch Koppelung des Lichts (statt der Wärme) mit den Fackeln wird ein kräftiger Stabreim erreicht, den der Ersatz von *tremolar,* das mit *tepor* alliterierte, aber eine ungenaue Assoziation darstellte, durch *sfolgorar* noch verstärkt. Der Dichter scheute sich also nicht vor Wiederholung, wenn sie dem Klang zugute kam.[14]

Gli ardenti ceri esalano — come un vapor di nimbi,
Il fulgor delle fiaccole — fa sfolgorar le antiche . . .

Einzelne Änderungen waren durch Ungenauigkeiten in der Orthographie, im Wortbestand und in der Silbenzahl bedingt. Bestemia-vendemia werden zu bestemmia-vendemmia verbessert; das wegen der Silbenzahl erfundene „balbuziando", das genau balbettando, balbuzzando oder wenigstens balbuziente heißen müßte, wird ersetzt. Das augenscheinlich von Boito selbst erfundene *spaveratori,* das er in der Bedeutung von Zauberer, Beschwörer verwendet,

14. fulgor-sfolgorar; drei Zeilen vorher fulge in Alliteration zu faci. In 9 Versen auf jener Seite des *Re Orso* (S. 122) kommen 11 mit f anlautende Wörter vor.

muß *chironomonti* weichen, eine ihrerseits ungenaue Form[15], die der Vorliebe Boitos für lange, fremd klingende Wörter griechischer Prägung entgegenkommt[16]. Als er später die Regeln der Metrik genauer studiert, kommt er jugendlichen Verstößen auf die Spur, die ihm noch nach seinem Tode den Vorwurf der Unbildung und Ignoranz eingebracht haben[17]; alle Fälle von Diärese bei aus einfachem Vokal oder aus I + Vokal entstandenem Diphthong, die nach der strengen Metrik unmöglich sind, werden später vermieden[18]; von der Möglichkeit der Dialöphe, die bei zwei betonten Vokalen der Elision vorzuziehen ist, wird Gebrauch gemacht: der Anfang der Camerana-Ode

„Il tizzo acceso tanto che arde fuma"

wird zu:

„Il tizzo acceso fin che arde fuma",

womit gleichzeitig genauer Parallelismus des Vergleichsbildes mit dem Gedanken von der Liebe erreicht wird: „fin che arde l'amore". Der Vers „Ci fa quel senso di poesia stupendo", der eine Silbe zuviel hat, da Boito übersah, daß der Diphthong oe zweisilbig zählt, wird zu „Ci fa quel vol di poesia stupendo" verbessert. Auch die Akzentverlegungen um des Reimes willen, wie *oceàno, Satàna, tenèbra* (Mef.); *penètra* (1. Cam.); *gomèna, umile, simile* (1. Orso) werden mit dem Fortschreiten seiner dichterischen Technik immer seltener.

4. Besondere Reimwirkungen, Wortspielerei, Scherzdichtung.

Der Reim: das ist Boitos wichtigstes und entscheidendes Formelement. Seine musikalische Auswertung kennen wir schon; sein Geheimnis macht aber auch die größte Wirkung seiner Wort- und Versspielerei aus, die der reife Dichter als Erholung vom ernsten

15. *Chiromanti* müßte es heißen; B. hat es vielleicht mit dem griechischen Abstraktum „cheironomia" kontaminiert.

16. Vgl. o., S. 136, „catadupe".

17. Luigi Pagano, Nota boitiana, in „La fionda di Davide", Torino 1928; er weist auch auf das abfällige Urteil von Enrico Thovez (Gazzetta del Popolo, 20. 7. 1924) hin.

18. Pagano, a. a. O., zählt auf: pïagge, spïaggia, occhiaïa, bïeco, simiglïante, guerrïera, vïeto usf.

Ringen um die erhabene Form geduldig ausarbeitet; besonders pflegt er sie in scherzhaftem Briefwechsel mit den Freunden Giacosa und Camerana und dem Komponisten Marco Sala. Hier tritt der wunderliche Kauz in Erscheinung, der einst reine Spielerei als Zweck der Dichtung angegeben hatte. Giacosa wird in Bouts-rimés-Versen apostrophiert:

Vile! Gioisci in dilettevol parto
E poi mi scocchi la freccia del Parto,
scrivendomi: „Leonora è qui, ma parto".
Non son più io se il cuore non ti parto.
Agitator degl'Ippocrenic'equi,
gli scherzi tuoi son poco umani ed equi;
mentr'io mi struggo in compagnia di Nero
tu sei coll'Idda dia, diavolo nero.[1]

Oder in Qartinen, in denen gereimte piani sich mit gereimten sdrucciolі kreuzen und die unbetonten Silben der letzteren den Reim der ersteren wiederholen:

Mentre ti scrivo al tavolo
increlinito e solo,
al par d'Elia l'arcavolo
sovr'ardent'arca volo usf.

Der Stabreim, den Boito schon in seiner Lyrik, dann aber besonders im *Falstaff* verwendet, und die Wiederholung gleicher Silben in verschiedenen Wörtern sind in dem folgenden Erguß an „Pin" — so nannte er scherzhaft den Freund Giuseppe Giacosa — auf die Spitze getrieben:

Pin,
O d'alpin pin pintor d'alpin castello
Se a noi Coppin, Pin, Pincio vieta, quando
Te, col pipin, Pin pingue no, ma anello
ritroverai cantando?[2]

1. Die Kenntnis dieses, des folgenden und einiger anderer Scherzbriefe verdankt Verf. der Freundlichkeit des Schriftstellers Sig. A. Albertini, dessen Bruder, Senatore Luigi A., Boitos Nachlaß verwaltet, den ihm der Dichter testamentarisch anvertraute; das Testament an L. Albertini ist abgedruckt in der „Musica", Roma, 15. 6. 1918. Luigi und Alberto Albertini sind beide Schwiegersöhne Giacosas.

2. Zitiert nach A. Bonaventura, Mef., Milano 1924, S. 46.

Eine poetische Reise-Aufforderung an Marco Sala besteht aus ähnlichen Kunststücken:

Tu andrai d'Andrate sul verde colle,
lesta l'estate trascorrerà,
trarrà tra rari nappi il suon folle
d'ilari lari la lira là usf.[3]

Poetische Additionen für Giacosa und für Verdis Frau, ein „Brindisi-orario per la Cena-stazione" mit lauter versteckten Städtenamen[4] sind andere Wortspielereien, die durch die Doppeldeutigkeit italienischer Wörter und Silben ermöglicht werden. Zur Jubiläumsfeier für Guido von Arezzo dichtet er eine sapphische Strophe, deren Vers- und Halbversanfänge die von Guido als Notenbezeichnungen eingeführten Silben sind:

*Ut*il di Guido *re*gola superna
*Mi*suratrice *fa*cile de' suoni
*So*lenne or tu *la*ude a te stessa intuoni
*Si*llaba eterna!

Palindrome hat er mit Giacosa, mit dem Naturalisten F. de Roberto, mit dem römischen Mundartdichter Pascarella ausgetauscht, z. B.: Odi, bada amatore. O Illidio idillio! Ero t'ama ad Abido. Auch hier hat er in der Musik den entsprechenden Scherz gemacht und ein musikalisches Palindrom — man kann nicht anders sagen — ausgeknobelt. Er konnte ganze Tage mit der Abfassung solcher Wortspiele zubringen, war sich jedoch bewußt, daß sie mit Kunst nur wenig gemeinsam hatten. Und doch sind sie erwähnenswert als äußerste Ausschöpfung sprachlicher Möglichkeiten der klangreichen italienischen Sprache, als tolle Erfindungen, bei denen der Dichter aber nie auf die Wahrung des Sinngehalts der Worte und Sätze verzichtet.

---

3. Nach dem Gedächtnis niedergeschrieben in einem Brief Giacosas, im Museo della Scala, zusammen mit einem anderen Gedicht voll von bouts-rimés-Versen, Silbenwiederholungen in verschiedenen Wörtern und anderen Scherzen.

4. Handschrift im Archiv des Mailänder Konservatoriums.

5. *Einfühlende, treue Übersetzertätigkeit.*

Bei diesem Klangfeuerwerk ist ihm die sprachliche Übung durch seine Übersetzungsarbeiten zugute gekommen. Hier galt es, metrische Besonderheiten der deutschen und französischen Sprache möglichst getreu im Italienischen wiederzugeben; romantische Einfühlung in fremde Wesensart befähigte ihn zu trefflichen Leistungen. Dabei macht er allerdings meist den Umweg über die Musik, da er in seinen Textbüchern große Abschnitte aus dem *Faust* und aus Shakespeare und sonst vertonte Lieder aus dem Deutschen oder Englischen überträgt. Mit schwierigen Partien des *Faust* hat er ringen müssen, so z. B. mit dem Religionsgespräch zwischen Faust und Gretchen, das er zuerst in Prosa überträgt und dann erst in Verse gießt[1]. Er hat hier Goethes freie Verslängen- und Reimverteilung durch Martellianer mit gepaartem Reim, die sich in zwei Siebensilbler zerlegen lassen, ersetzt, und dadurch ist etwas ganz anderes, Akademisches, daraus geworden:

Colma il tuo cor d'un palpito — ineffabil e vero,
E chiama poi quell'estasi: — Natura! Amor! Mistero!
Vita! Dio! poco importa — non è che fumo e fola
A paragon del senso — il nome e la parola.

Wie hölzern sind hier die Begriffe in ein Verhältnis zueinander gebracht! Und nun vergleiche man damit die Stelle bei Goethe; es sind ungefähr dieselben Worte, aber der volle Sinngehalt schwingt in jedem Begriff mit:

Erfüll' davon dein Herz, so groß es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann, wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsglut.

Schall und Rauch sind der Alliteration „fumo e fola" gewichen, „Gefühl" ist zu „senso" intellektualisiert. Besser noch war die ganz wörtliche Prosaübertragung gelungen: „Riempi l'anima tua fino al

1. Vgl. o., S. 57.

colmo, e quando nuoterai nella pienezza dell'estasi, chiama questo mistero come tu vorrai, chiamalo: Gioia, Amore, Cuore, Dio; non v'è nome per ciò".

Als Opernbearbeiter, der das Wesen, den Inhalt der Dichtung zum Stoff, zum Unterbau für eine andere Kunst, die Musik, macht, glaubte er eben größere Freiheit beanspruchen zu dürfen denn als Übersetzer: „La fedeltà d'un traduttore dev'essere assai scrupolosa, ma la fedeltà di chi illustra colla propria arte l'opera d'un'arte diversa può, a parer mio, essere meno scrupolosa. Chi traduce ha il dovere di non mutare la lettera: chi illustra ha la missione d'interpretare lo spirito. L'uno è schiavo, l'altro è libero"[2].

Aus Boitos innerer Veranlagung ist es verständlich, daß ihm die getragenen Stellen weniger gut gelingen als Mephistos Sarkasmen. Manchmal allerdings müssen auch des Teufels Worte dem Gesang zuliebe in eine regelmäßige Strophe gepreßt werden:

Auf! oder ihr seid verloren.
Unnützes Zagen! Zaudern und Plaudern!
Meine Pferde schauern,
Der Morgen dämmert auf.

Cessate, cessate — le vane parole,
Dal ciel d'oriente — già levasi il sole,
De' neri puledri — già sento il nitrir.
È duopo fuggir — è duopo fuggir.

Bei der Übertragung hat Boito vor allem die realistischen und grotesken Züge ausgebaut, besonders im Aufzug am Kaiserhof in der Urfassung, wo des Teufels Narreteien und die dumpfe Unzufriedenheit der Menge sich trefflich zum Opernhaften ausbauen lassen; ein metrisches Meisterwerk ist die Übertragung des Volksgemurmels:

Mir liegt's im Fuß wie Bleigewicht —
Mir krampft's im Arme — das ist Gicht —
Mir krabbelt's an der großen Zeh' —
Mir tut der ganze Rücken weh —
Nach solchen Zeichen wäre hier
Das allerreichste Schatzrevier,

in einen schwungvollen Chor der goldfiebernden Menge, dessen

2. An Verdi, 10. Mai 1886, bei Luzio, a. a. O.

Verse immer mehr zusammenschrumpfen, bis sie nur noch aus einem einzigen rhytmischen Takt bestehen:

Già in groppa — Galoppa!
Mi pesano — T'intoppa!
Mi scivolan — T'accoppa
Fuor! — Sull'ôr![3]

Manchmal gelingen auch lyrische Stellen; die vierfüßigen Jamben lassen sich durch den daktylischen Neunsilbler ziemlich genau wiedergeben, und Boito behält auch den gekreuzten Reim bei:

Verlassen hab' ich Feld und Auen,
Die eine tiefe Nacht bedeckt,
Mit ahnungsvollem, heil'gem Grauen
In uns die bess're Seele weckt.
Entschlafen sind nun wilde Triebe
Mit jedem ungestümen Tun,
Es reget sich die Menschenliebe,
Die Liebe Gottes regt sich nun.

Dai campi, dai prati, che innonda
La notte, dai queti sentier
Ritorno e di calma profonda
Son pieno e di sacro mister.
Le torve passioni del core
Si assonnano in placido obblio
Mi ferve soltanto l'amore
Dell'uomo! l'amore di Dio!

Die düstere Todesstimmung von Mickiewicz' Romanze *Maria* und die trostlose Verzweiflung seiner Ode *A una madre polacca* sprachen den 22-jährigen verwandt an:

Della moriente il tremulo
Sguardo or scintilla or langue,
Le labbra ch'eran vivide
Come il color del sangue
Una viola or son . . . usf.

E la sua man s'ausi a scavar ghiaia
Nè tinga la sua guancia di pallor
Se un dì dovrà guardare una mannaia,
Un laccio infame, un palco punitor . . . usf.

3. Il primo Mef., S. 84.

Nicht schlecht getroffen sind auch die fünf von R. Wagner vertonten Lieder Mathilde Wesendoncks, wenn auch die vierfüßigen Trochäen auf die Dauer eintönig wirken:

E a me l'angelo pur venne
E m'alzar le sante penne
E disparve il mio dolor
Nel sorriso del Signor.

Dem Chaotischen hilft er durch enjambements nach:

Vertiginosa, assidua
Ruota fatal dell'ore!
Splendido ciel! visione
Del sideral fulgore.

Selbst bei der Übertragung von Ronsards *Rose* verschmäht er so moderne Mittel nicht:

Fanciulla, vediam se la rosa
Che all'alba svolgea l'odorosa
Sua veste di porpora e d'or,
Non abbia col vespero spento
Le grazie del calice aulente
Simili al tuo vago splendor.

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin auoit desclose
Sa robe de pourpre au Soleil
A point perdu ceste vesprée
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vostre pareil.
(A sa Maistresse, Ode XVII.)
(Ausgabe Laumonnier, 2. Bd., S. 168.)

6. Antithetik in Lyrik und Prosastil.

An einzelnen Stellen der Übertragungen kann man beobachten, wie die Vergleiche im Original sich dem italienischen Dichter in einen scharfen Gegensatz umsetzen, z. B. folgende Stelle des *Faust:*

Er scheint mir, mit Verlauf von Euer Gnaden,
Wie eine der langbeinigen Zikaden,
Die immer fliegt und fliegend springt

Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt;
Und läg' er nur noch immer in dem Grase!
In jeden Quark begräbt er seine Nase.

E, al par di grillo saltellante, a caso
Spinge fra gli a s t r i il naso,
Poi con tenace fatuità superba
Fa il suo trillo nell' e r b a.

Denn bei seinem Streben nach Klarheit ruft er immer wieder die antithetische Darstellung zu Hilfe. Dabei steht ihm das Vorbild Victor Hugos vor Augen; damit Bilder und Begriffe scharfe Umrisse annehmen, stellen sie sich dem dichterischen Auge Hugos gegensätzlich dar. Die Antithese ist für ihn kein rhetorisches Mittel, sondern die Gewohnheit und der Tummelplatz für das Spiel des Gedankens und der Phantasie; er denkt in Bildern und dichtet, bildet, phantasiert in Antithesen. Unserem italienischen Dichter bildet sich sogar das, was er an äußerer Anregung anderen verdankt (wie auch bei dem obigen Beispiel), zur Antithese um: so schwindet beim Bild von „angelica farfalla" und „verme immondo", das er aus dem „Canto de' superbi" in Dantes Purgatorio entnommen hat[1], der Gedanke der Entwicklung, der Bestimmung des Menschen, von der Puppe zum Himmelsschmetterling zu werden; allein der nackte Gegensatz bleibt übrig.

Im *Dualismo* wird die Antithese noch dadurch verstärkt, daß ein gegensätzliches Substantivpaar mit einem gegensätzlichen Adjektivpaar verbunden ist, und zwar so, daß die Epitheta ihrerseits vertauscht sind, d. h. mit ihrem Hauptwort kontrastieren: La bestemmia dell'angelo — l'umile orazione dell'esule dimone. Diese Verkehrung der Fronten durch die doppelte Verbindung entgegengesetzter Begriffe hat Boito wohl von Baudelaire gelernt:

De terribles plaisirs et d'affreuses douleurs[2].

Auch Boitos Prosastil ist weitgehend durch die Antithetik bestimmt. Der einfach gebaute Satz zerfällt daher oft in zwei ent-

1. 10. Gesang, V. 124 ff.

2. Ähnliche Fälle von solchem „lyrischem Zeugma" findet Franz Rauhut (Das Romantische und Musikalische in der Lyrik St. Mallarmée, Marburg 1926, S. 32) bei Gautier, Banville, dem jungen Mallarmé, Rimbaud, Verlaine.

sprechende Hälften: „Anderssen combatteva colla scienza e col calcolo, Tom colla inspirazione e col caso“[3]. Dieses Beispiel ließe sich durch hundert andere ergänzen, besonders aus dem *Alfier nero*, wo ganze Abschnitte satzweise einander entsprechen. Manchmal wird ein Gegensatz durch einen längeren Abschnitt hindurch abgewandelt und durch immer neue Gegenüberstellungen fortgeführt, wie bei dem reizvollen Vergleich von Mandoline und Gitarre[4], oder innerhalb einer Satzperiode durch kurze Hauptsätze: „La materia è ribrezzo allo spirito, lo spirito è spavento alla materia, e l'uomo è spirito e materia: la forma è ribrezzo all'idea, l'idea è spavento alla forma, e l'arte è idea e forma“[5]. Das Gegensätzliche erzielt, wie wir schon bei der Lyrik gesehen haben, eine besondere Wirkung durch seine Vereinigung: „Quella fonica valanga aveva un certo che d'olimpico e di tartàreo insieme, gli accordi parevano scattare da istrumenti celesti caduti fra le unghie del diavolo“[6]. Doch nur selten schreitet Boito bewußt von der Antithese zur Synthese fort, die dann ihrerseits mit dem vorausgehenden Gegensatz kontrastiert: „Yao e Ramàr simboleggiavano parecchie profonde antitesi: il calcolo e l'intuizione, l'esattezza e l'audacia, la pazienza e l'impeto, la scienza e l'arte. Ambra e Ramàr una più profonda sintesi più sublimemente stavano per simboleggiare: la Bellezza e la Forza nell'armonia dell'Amore“[7]. Manchmal türmt er ein gegensätzliches Wortpaar auf das andere, wie in seinem zwiespältigen Urteil über Wagner: „Hybride, monstreux, moitié homme, moitié brute, faune, satyre, centaure ou triton, ou bien plutôt moitié homme, moitié âne, Dionysius par le délir divin de l'inspiration, Bottom par l'opiniâtreté stupide, nous ne l'aimerons jamais tout entier“[8]. Haben hier vier ähnliche, sich steigernde Begriffe den Ausdruck „brute“ erklärt, so reiht er anderswo in der Begeisterung oder Erregung eine Menge entsprechender Adjektiva aneinander, wohl aus dem Vorurteil heraus, mit einem allein nicht den ganzen Wesensgehalt des Hauptworts

3. Novelle, S. 15.
4. Critiche, S. 89 ff.
5. Figaro, 25. 2. 1864.
6. Critiche, S. 75.
7. Novelle, S. 89 f.
8. Aus einem Brief der 90er Jahre an Bellaigue.

ausschöpfen zu können: „L'ispirazione lunga, meditata, scandagliata, pesata, sciente, eroica, infaticabile, austerissima“[9].

Ebenso wie die Neigung zur Antithese hebt eine gewisse Freude am Katalogisieren, an Größenverhältnissen die begriffliche Klarheit, vermindert aber dabei eigentlich die Anschaulichkeit. Boito hat bestimmte Gruppen und Sphären von Vergleichswörtern, z. B. Wissenschafts- oder Kunstnamen, und kommt durch ihre Anwendung auf gleichfalls einander entsprechende Begriffe oder Gegenstände zu überraschenden Formulierungen: „La mimica è per cosi dire la prosa del coreografo, la danza ne è la poesia, o per dir meglio la mimica è il recitativo, la danza la canzone“[10]. Oder: „V'è un'astronomia dell'intelletto che si chiama Estetica“[11]. Der Freude an solchen in sich abgeschlossenen, klar gefaßten Ideensplittern, Sentenzen, Aphorismen, die sich aus dem Gedankengang ergeben, erliegt Boito manchmal sogar in seinen Briefen; er ist sich auch bewußt, daß er gelegentlich den Predigerton annimmt: „Perdonatemi se divento sentenzioso, è una bruttaabitudine della mia penna della quale voglio disfarmi“[12].

Wie in der Lyrik, so bilden auch in der Prosa die kirchlichen Begriffe und Bezeichnungen eines der wichtigsten Gebiete dieser Vergleichs- und Größenbeziehungen: „Rota segue la letàna dei diaconi, sottodiaconi, chierici, sacrestani che fan coda al gran Prete; egli la segue lemme lemme colla sua candela in mano e col suo turibolo dondolante dicendo „Amen“ ad ogni passo e curvandosi ad ogni altare, colla materiale devozione del frate, colla pusilla umiltà della monaca“[13]. Diese Eigentümlichkeit seines Stiles bestätigt unseren Eindruck von seiner unkonfessionellen, liberalen Religionsauffassung[14]. Andere solche hierarchische Bezeichnungen sind: *santi, sacerdote, nume, archimandrita, semidei;* auch Wörter aus dem Mönchsleben sind beliebt: *saio, tosatura, zimarra.*

Oft sind solche Begriffsparallelen ihrerseits in einen Gegensatz untergeteilt: „La seconda parte (eines Kammermusiksatzes)

9. Critiche, S. 40.
10. Figaro, 10. März 1864.
11. Critiche, S. 150.
12. An den Komponisten Palumbo, 1875.
13. Critiche, S. 132 f.
14. Vgl. o., S. 54 ff.

è la gran prova dei campioni del quartetto, è il torneo, la gualdana dell'ingegno, della dottrina, della fantasia. La prima parte non è che un prodromo, una intavolazione, uno schieramento in campo de' grandi avvenimenti ritmici che scoppiano nella seconda parte"[15]. Oft wird ein Gegenstand mit einem Begriff vergleichend zusammengestellt: „Le idee cozzavano come i bicchieri, le bottiglie sturate tuonavano come i nostri aforismi[16]"; der Satz ist durch die Invertierung der entsprechenden Begriffe abgerundet.

Der Stil bekommt durch dieses gegensätzliche und vergleichsweise Aufbauen etwas Relativistisches, über das nur an begeisterten oder stimmungsvollen Stellen der dichterische Schwung die Oberhand behält; gelegentliche bizarre Willkürlichkeiten sind zwar köstlich unterhaltend, lenken aber vom Gedanken ab, wie die zahlreichen Abschweifungen und Exkurse, in denen Boito geschickt sein reiches Wissen anbringt. Bei aller Begeisterung für die Größten kommt manchmal etwas Komisches hinein, besonders wenn seltsame Proportionen oder merkwürdige Eigennamen und seltene Wörter angewandt werden, wie in dem oben angeführten Urteil über Wagner. Er hat eine Vorliebe für lange Wörter mit den Suffixen *-oio* oder *-ìo*, wie *spegnitoio smoccolatoio, acciottolìo*, und mit *-iccio, -icciatolo* u. a.[17], sicher auch wegen ihres seltsamen oder malenden Klangs. Wegen ihrer dem Italienischen doch etwas fremden Lautgestalt werden Wörter griechischen Ursprungs, besonders wenn sie lang sind, oft gebraucht: *ibrido, cataclisma, plasmare* usf.; das war schon in den Gedichten der Fall: *iconoclasta, ile*, v. a. im *Re Orso: antropofagi, antifona, apoteosi, cariatide* usf.[18] In seinen Briefen kehren sie dann in scherzhafter Anwendung wieder, z. B. wenn er seine fast pathologische Scheu vor dem Briefschreiben, die ihn monatelang lähmt, *graphofobia* nennt.

15. Critiche, S. 153.
16. Critiche, S. 73.
17. Vgl. die *Ballatella* an C. Arrighi und oben (S. 111) über *scoiattolo*.
18. Man bekommt fast den Eindruck, daß dadurch das kretische Milieu verstärkt werden soll.

VI. Die Persönlichkeit des reifen Künstlers; ihre Wirkung auf Italien.

Stellt das Gesamtwerk des Dichters auch eine Einheit dar, so schließen sich die Werke der Reifezeit doch durch die zunehmende Unpersönlichkeit von der Bekenntnisdichtung des Jünglings ab. Zur lyrischen Schöpfung, zum kritischen, öffentlichen Eingreifen in den Kampf um die italienische Kunst fühlte er sich innerlich nicht mehr getrieben, und jedes Auftreten und Auffallen, jede laute Polemik wurde ihm peinlich. Seitdem er durch den Welterfolg des 2. *Mefistofele* der materiellen Sorgen enthoben war, konnte er sich solch beschauliches, passives Dasein leisten. Es entsprach seiner verschlossenen und dabei epikuräischen Natur besser als das hastige Literatendasein der 60er Jahre — war er doch eher eine aufnehmende, verstehende, genießende Seele als ein wahrhaft kämpferischer und schöpferischer Geist! Sein verständnisvolles Wesen offenbarte sich auch in der Freundschaft: brachte er Verdi die Dramenkunst Shakespeares innerlich näher, erschloß er Bellaigue Dante und Bach, so erzog er auch den Geschmack, vertiefte die geistige Bildung der geliebten Freundin Eleonora Duse; zeitlebens blieb er der wahre, hilfreiche Freund dieser Künstlerin, deren impulsive Art er durch seine Ruhe ausglich und die seine Freundschaft „il filo rosso della mia esistenza" nannte[1].

Seine Lebensanschauung war ein immer stärker durch Humor gemilderter Skeptizismus, der seine brieflichen Äußerungen kennzeichnet; so schrieb er wenige Monate vor dem Ausbruch des Weltkriegs an Bellaigue über das Übel der Zeit: „La natura del male è tutt'una in tutte (le nazioni) ed è della sciagurata epoca in cui viviamo e sta nei popoli più che nei regimi; corruzione, sacra fame dell'oro, débâcle della coscienza. Nei paesi del vino si palesa la

1. Vgl. Olga Resnevic Signorelli, El. Duse, Roma 1938. Das war Boitos Lehre: „L'istinto non basta: bisogna studiare, coltivare lo spirito, elevarsi". Er soll für sie Shakespeares „Antonius und Cleopatra" und Dumas' „Kameliendame" übersetzt haben.

verità più presto; in quelli della birra più tardi, questa è la sola differenza".

Bis dahin hatte er sich eine romantische Einfühlung, eine ästhetisch gefärbte Duldung für alle Völker bewahrt; aber von anfänglicher Bewunderung des germanischen Nordens[2] ging seine Neigung immer stärker auf Frankreich über. Unabhängig von den französischen Propagandisten, die die Einheit der romanisch-klassischen Kulturvölker verkündeten, rückte er die „sorelle latine" immer näher aneinander, bis die verschwommene Vorstellung von der Weltsendung einer neuen Mittelmeerkultur entstand. Die Waffen dazu hatte ihm Nietzsche geliefert, dessen Forderung er zu seiner eigenen machte: „il faut méditerraniser l'esprit humain"[3]. Daneben galt seine Sympathie dem Geburtsland der Mutter, Polen, dessen Befreiungsbewegungen im Ausland er unterstützte[4]. Darüber aber stand die Liebe zum italienischen Vaterland, die nicht erst im Weltkrieg erwachte; hatte er sich als Jüngling für die Freiheitshelden begeistert, hatte er mit der Feder zur Erneuerung der italienischen Kultur beigetragen, so bewies er seine Gesinnung auch durch die Tat, indem er 1866 als Freiwilliger mit Garibaldi ins Feld zog.

Diese Übereinstimmung zwischen Künstlertum und Menschentum zeichnet ihn auch sonst aus. Seine persönliche Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit und Sauberkeit, sein Ringen mit dem künstlerischen Ausdruck, das Streben nach Klarheit geben seinen wenigen Werken eine Größe und Bedeutsamkeit, die die von ihm erreichte Leistung, für sich betrachtet, nicht ausstrahlt. Im Gegenteil, sein spärliches, zuerst eigenwilliges, dann dienendes Schaffen verdunkelt eher seine Originalität[5].

Auch seine Haltung als Kritiker und Kunstrichter schritt zur Mäßigung fort. Freilich, bei aller Milde der Beurteilung tat er doch manchmal heftige Ausfälle gegen moderne Werke, die seinen Kunstsinn beleidigten; doch war er allmählich so konservativ geworden, daß er die neuen Versuche nicht mehr richtig einschätzte; jedenfalls hat die Entwicklung das folgende herbe Urteil über Richard

2. Mit Beziehung auf die Oper: „Oggi Milano è interamente purificata da ogni caligine oltremontana"; an Verdi, 19. März 1893, bei Luzio, a. a. O.
3. An Bellaigue, 1894.
4. Auch das polnische Museum in Zürich unterstützte er.
5. Vgl. Borelli, a. a. O., S. 11, S. 170, u. a.

Strauß gehörig widerlegt: „Moi aussi j'ai été ces jours derniers témoin d'un outrage sans nom fait à une Immortelle non moins auguste que la Foi. L'insulteur est un lourdaud bavarois (tedesco lurco) nommé Richard Strauß, vitrioleur de l'art. Fort heureusement les formes divines de la musique ne sont visibles qu'à l'âme et l'outrage, ne laissant pas de traces, sera bien vite oblié. Le charivari intitulé Salome n'est qu'un bruit de casseroles qui dure une heure et 50 minutes. Le drame de Wilde a des moments saisissants que la . . du musicien n'arriva pas à détruire, mais quelle musique! ou plutôt quelle cuisine!"[6]

So wachte er über der Welt der Kunst und ihrer Reinheit. Seinen Mitbürgern allerdings erschien seine Objektivität gegenüber allen großen Leistungen, besonders der deutschen Instrumentalmusik und der französischen Komödie, etwas übertrieben, und besonders in der Jugend blieb ihm der Vorwurf der Fremdländerei nicht erspart. Aber dieser Vorwurf ist unberechtigt, denn bei aller Bewunderung für ausländische Musik und Literatur sah er die Kunst national gebunden. Seine Göttin war die italienische Kunst, sie will er durch seine ernsten Mahnungen aus dem Zustand der Erschlaffung herausreißen. Schon aus der *Ode saffica* des 21-jährigen sprach das Bewußtsein von der eigenen hohen Aufgabe gegenüber der Kunst:

Perchè dal vulgo, sua catena e sbarro,
Presto si franchi, e alla divina meta
Salga, su quel del biblico profeta
Ignito carro . . .

Arte Italiana! Tu che al tempo bello,
Stavi maestra a un nordico paese,
Colle sante armonie di Pergolese
E di Marcello,

Forse non fu la tua nota postrema
Etico soffio o inavvertito esempio,
Forse dai cori del tuo queto tempio
Sorge il Poema.

Es ist der Kampf um Italiens verlorene Stellung als Kulturmacht, ein geistiger Nationalismus, der die ruhmvolle Zeit der Renaissance immer wieder zum Vergleich heranzieht und die italienischen Lei-

6. An Bellaigue, 1894.

stungen der Gegenwart vernichtend dagegen abwägt. Doch immer maßvoller und nachsichtiger wird das herbe Urteil über die Mißstände, je mehr er sich als Künstler auf dem angemessenen Platz im geistigen Leben seines Volkes zurechtfindet. Als er die Beschränkung des eigenen Genies und den verstandesmäßigen Charakter seiner dichterischen Begabung zu erkennen beginnt, zieht er sich vom Wettstreit der Gesänge zurück, ringt um den Ausgleich der Gegensätze und steigt zu jener Warte der Gerechtigkeit und Mäßigung empor, der er von seinen ersten Schriften an, auch in der gewagtesten Kritik und in der herbsten Auflehnung gegen das Bestehende und Veraltete, zustrebt und die der alte Chinese im *Trapezio* bereits erstiegen hat. Es ist ein Sich-Bescheiden in der Mitte, ohne daß Boito sein künstlerisches Wesen zu verleugnen braucht. Von der Haltung des Neuerers, des ironischen Spötters, des „poète maudit" führt der Welt über die Erschütterung durch den Mißerfolg des *Mefistofele* und über die Selbsterkenntnis *(Musica in piazza; Trapezio)* zu jener maßvollen Haltung des Kulturmenschen, der alle Schwächen der Menschen durch eine unaufdringliche Ironie vergoldet und sich doch die Begeisterung für die Werke größerer Geister, Dante, Shakespeare, Bach, Beethoven, bewahrt hat. Ein erhabenes Kunstwerk erscheint ihm stets wie ein göttliches Wunder, und besonders die Musik bleibt sein religiöses Erlebnis. Bei aller Verstandesklarheit spürt er das Wirken geheimnisvoller Mächte, ein Gefühl, das in seinen Novellen hervortritt. Seine Entwicklung spiegelt sich in seinen Briefen wieder; durch alle geht das Streben zum maßvollen und leidenschaftslosen Selbstausdruck; aber in den 70er Jahren ist der Ton noch unruhig und mitunter bitter, und erst nach 1880 wird das Gleichgewicht erreicht.

Bei dieser Abklärung steht ihm das Vorbild Giuseppe Verdis vor Augen, in dem er die Fleischwerdung alles Edlen und Erhabenen verehrt; im Dienste dieses Größeren findet er die Befriedigung am eigenen Schaffen. Diese „abnégation" für ein Genie (nicht wie die Vignys für eine Sache, einen Stand) hat er selbst in einem schönen Bekenntnis ausgesprochen: La *servitude volontaire* ch'io consacrai a quell'uomo giusto, nobilissimo e veramente grande è l'atto della mia vita di cui più mi compiaccio[7]". Diese innerlich be-

7. An Bellaigue, 3. Juli 1908.

glückende Zufriedenheit und Freude hat er bei der Arbeit am *Nerone* nur selten empfunden. Die Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen dem ihm vorschwebenden „Gesamtkunstwerk" und dem eigenen, als unzureichend empfundenen Können schafft ihm ständig neue Pein. Diese Zeiten der Qual wechseln ab mit Augenblicken der Freude über gelungene Einzelheiten und mit Monaten des Genusses, den ihm die geduldige Beschäftigung mit den Quellen einer versunkenen Zeit verschafft. Jenes großartige Wunschbild des musikalischen Bühnenspiels, „quella grande restaurazione della tragedia greca e del mistero medioevico" selbst zu verwirklichen, ist ihm nicht vergönnt gewesen. Trotzdem hat er sich von dem Bewußtsein der Nichtigkeit aller Dinge und dem Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit immer mehr befreit und sich bei allem Skeptizismus zur ästhetischen Freude am Leben durchgerungen. Der Alternde taucht nicht im Wirbel des futuristischen Aktivismus unter, sondern ein still verstehendes Genießen alles Schönen, das er mit den wenigen Vertrauten austauscht, beglänzt seine Welt: „Savoir comprendre, savoir aimer, savoir exprimer, voici les grandes joies de l'esprit humain"[8].

Ein so eigenwilliger Künstler konnte weder in der Dichtung noch in der Musik Schule machen. Mögen auch im einzelnen Einwirkungen auf Jüngere vorhanden sein, so hat sich doch keiner ganz seinem Stil verschrieben. Freilich, seinen Einfluß auf die Künstlerjugend von 1860—80 darf man nicht unterschätzen. Sie, die sich als überflüssig in einer vollendeten Zeit empfand und sich allen rebellischen und dabei gebrochenen Vorbildern zuwandte, hat auch für Boitos Jugendgedichte geschwärmt[9]. Die Dichterfreunde Praga und Camerana haben seine Anregungen aufgenommen und in andere Kreise getragen.

Seine Wirkung nach 1880 war dann weniger künstlerisch als erzieherisch; mit seinem unbestechlichen Urteil, seiner umfassenden Bildung und seiner Hilfsbereitschaft galt er vielen jüngeren Künstlern als das Muster eines Kunstrichters, zu dem sie mit Verehrung aufblickten. Die italienische Theater- und Musikkritik verdankt ihm die Erweiterung des Blicks und größere Gewissenhaftigkeit des Ur-

8. An Bellaigue, April 1894.

9. Das bezeugt auch der Boitos dichterischem Werk abgeneigte Mantovani S. 111 seiner „Letteratura contemporanea" (Torino 1906).

teils. Erzieherisch auf manche Zweige des italienischen Kulturlebens wirkten auch die zahllosen Gutachten, die er als Vorsitzender oder Mitglied von Kunstkommissionen abgab, durch die objektive Beurteilung und Beratung der Jüngeren, durch die Förderung aufstrebender, noch unentdeckter Talente[10]. Würde man einmal seine Gutachten über Konservatorien und Musiker und die dabei angelegten Kriterien prüfen[11], so käme wohl die gleiche Gewissenhaftigkeit zutage, mit der er die ihm zugesandten Werke jüngerer Komponisten prüfte. Diese suchten bei ihm als einem Ruhepunkt in dem Wirbel des Mailänder Kulturlebens Rat und Stütze. Hatten in den 70er Jahren Coronaro und Catalani seine Förderung erfahren, so wurde sie später Busoni, Martucci, Zandonai, Puccini, Pick-Mangiagalli und vielen anderen zuteil. Nur über Textbücher versagte er sein Urteil, seitdem er Puccini abgeraten hatte, die *Bohême* zu vertonen.

Boito hat das italienische Musikleben auch um neue Stoffe bereichert: er hat mitgeholfen, die Instrumentalmusik in Italien heimisch zu machen; in späteren Jahren setzte er sich besonders für J. S. Bach ein[12]. Aber auch an der Wiedergeburt der italienischen Kirchenmusik (Palestrina und Marcello) hat er mitgearbeitet.

Als Künstler lebt er in Italien als der Komponist seiner beiden Opern fort. Um seine Dichtung wurde es nach 1880 stiller, und auch nach dem vorübergehenden Interesse an der Nerotragödie (1901) und dem Neudruck der Gedichte (1902) schlief die Aufmerksamkeit wieder ein. Erst als kurz vor dem Krieg die Scapigliatura wiederentdeckt wurde[13], erwachte auch das Interesse an seinen verschollenen Schriften: 1916 gab Risolo den Text des 1. Mefistofele heraus, 1921 veröffentlichte Brognoligo die Novellen und einige Theaterkritiken, wurde der *Re Orso* mit einer Einführung

10. Daß Puccinis Erstlingswerk *Le Villi* aufgeführt werden konnte, war wesentlich Boitos Hilfsbereitschaft zu danken; der junge Komponist widmete es daher dem Älteren Förderer.

11. Es wäre eine nicht undankbare Aufgabe, dieses noch unerforschte Gebiet seiner Tätigkeit zu untersuchen.

12. „La Matthäuspassion è la Divina Commedia della Musica" (an den Turiner Impresario Depanis, 1910).

13. Cremona, Dossi, Ramoni, Grandi, Rovani, Praga; vgl. Nardi, a. a. O., S. 12 f. 1926 wurden Praga, Tarchetti, Boito in die Sammlung der „Più belle pagine" im Treves-Verlag, Mailand, aufgenommen.

von Alfredo Galletti neu herausgebracht, 1930 und 1931 gab Raffaello de Rensis die musikalischen Schriften und die Briefe heraus.

Aber auch die „Renaissance" der Scapigliatura konnte Boitos Bedeutung für die Literatur nicht verstärken. Wohl führt von seiner aufrührerischen und satanischen Jugenddichtung ein Pfad über Gian Pietro Lucini zum Futurismus; wohl gemahnen Gedichte, wie *Case nuove* und *Contemplazione*, an die Dichtung der Crepuscolari; wohl präludiert seine groteske Dichtung dem „Teatro del Grottesco" und den modernen Humoristen; wohl kehrt sein Zurückgreifen auf Mundart und Volksdichtung in der Heimatkunst vor und nach 1900 wieder: aber all das ist mehr ein zufälliges Anklingen verwandter Saiten als eine unmittelbare Einwirkung und Entwicklung.

VI. Boito im Urteil der Zeitgenossen.

Seine mehr allgemein kulturelle und erzieherische Wirkung macht es verständlich, daß bedeutende Zeitgenossen eher seine Persönlichkeit als seine Dichtung bejahten. Zunächst wurde auch der Mensch Boito abgelehnt: die biederen Mailänder der 60er Jahre verurteilten ihn als wüsten Bohémien, obwohl sie die Pariser Bohême nur vom Hörensagen kannten; die Karikatur zeigt ihn mit zerzausten Haaren *(scapigliato!)*, riesigem Schnurrbart und flatternden Rockschößen. Seine Auflehnung als Künstler verwechselten viele mit seinem Menschentum; ihnen galt er als Anführer der bizarren, aufrührerischen, formlosen Scapigliati: „L'ossianico Boito alla testa"[1], schrieb Ghislanzoni, der uns auch bezeugt, wie gesucht seine Schriften waren: „Notate il fatto strano, per un certo numero di persone Arrigo Boito è una mente malata, un ostrogoto, un gibboso intelletto da medio-evo, un Himalaya di presunzione. Eppure appena dà fuori qualcosa, prosa, poesia o musica, tutti vogliono leggere o udire, e ne parlano e ne discutono e s'accalorano. Capolavoro! Porcheria! Ecco i giudizi che se ne danno"[2]. Hier finden wir es bestätigt, daß es über Boitos Dichtung nur unbedingt bejahende und unbedingt verneinende Urteile gab. Während die wenigen treuen Freunde ihn als Zukunftsapostel in den Himmel hoben, lehnten die anderen ihn als verschrobenen Geist ab und teilten Ghislanzonis etwas beschränktes Urteil, das wir als ein typisches hier wiedergeben: „una fantasticheria sbrigliata, una stravaganza di forme per nessun titolo giustificabile, una ostentata ricercatezza di vocaboli antiquati e di inusitate locuzioni, e ciò che io ritengo in arte il maggiore di ogni torto, nessuna evidenza di scopo"[3].

---

1. Damals begaben sich die „avveniristi" zum Kampf für Faccios Oper *Amleto* (1865), zu der Boito das Textbuch geschrieben hatte, nach Genua zur Uraufführung. An einer anderen Stelle nannte Gh., in Anspielung auf Boitos Hymnus auf das Sphärisch-Schöne, den Dichter „sferico, malgrado la sua figura un po' angolosa".
2. Zitiert nach Rensis, Critiche, XVI f.
3. Gazzetta musicale, 26. 1. 1868.

Aber gerade Ghislanzoni wurde durch *Dualismo* zur Bewunderung für Boitos echtes Künstlertum bekehrt: „il concetto sublime, la robusta evidenza e la solenne armonia". Boito besingt „gli infiniti misteri dell'io", er ist ein „poeta aristocratico ... fedele allo scropolo, ai nobili ed elevati sentimenti che lo ispirano, non ammette transazioni col gusto predominante, nè può mai, per qualunque titolo, sacrificare sè stesso all'idiotismo delle masse"[4].

War hier schon mehr die Vornehmheit und Lauterkeit seines künstlerischen Gewissens als die Schönheit seiner Dichtung betont, so haben auch größere Zeitgenossen seinen Charakter seiner Dichtung vorgezogen: so bewunderte Fogazzaro seine „sincerità d'oro"[5] und Eleonora Duse ging so weit, ihn „il Santo" zu nennen[6].

Die Urteile der beiden größten Dichter der Zeit mögen am Ende unserer Betrachtungen stehen. Carducci schätzte seine Abhängigkeit von der Scapigliatura geringer als die von der deutschen Romantik ein und erkannte, daß sein Werk zukunftskräftiger war als das seiner Freunde: „Al Tarchetti, allo Zendrini, al Praga il settanta chiuse le porte; le aprì ad Arrigo Boito, il quale fu un po' di quella brigata, se bene egli proceda più direttamente dal romanticismo fantastico di Germania"[7]. Eine psychologische Deutung in wenigen Worten gab d'Annunzio: „Arrigo Boito ... il maestro di tutte le corde, occulto, pieno di segreti, che facilmente gioca e non rivela mai il gioco difficilissimo a cui sembra di continuo intento il suo spirito; dedito a un ozio senza riposo perchè sa con che lenta sapienza il tempo formi il diamante nel cuore della roccia"[8].

---

4. Gazzetta musicale, 2. 2. 1868.
5. An Boito, 1901, in „Lettere di A. Boito".
6. Vgl. O. Signorelli, El. Duse. Roma 1938.
7. In „Confessioni e battaglie", zitiert nach M. Moretti, a. a. O., S. 253.
8. Zitiert nach St. Vittadini, Il l. libretto del Mef., S. 7.

Bibliographie.

1. Boltos Werke.

A. Dichtung.

Il 5 giugno, cantata-Patria, 1860.

Le sorelle d'Italia, mistero, 1861.

Ode saffica col bicchiere alla mano, Museo di famiglia, 22. Nov. 1863.

Buon anno, Ballatetta (mit Brief an Cletto Arrighi), Cronaca grigia, 1. Jan. 1865.

Contemplazione, Figaro, 10. März 1864.

Amleto, tragedia lirica, für Faccio, Milano 1865 (vgl. Strenna italiana pel 1866, wo ein Fragment erschien).

Re Orso, Milano 1865, im Verlag Brigola und in der Strenna italiana, S. 146 bis 203; mit Anmerkungen von Giammartino Arconati Visconti, Torino, Bocca, 1873; mit Einführung von A. Galletti, Milano 1921.

La ballata dei tre tuoni und Il mio tempio e il mio culto, Strenna italiana pel 1867.

Mefistofele, Milano 1868. Neudruck unter dem Titel „Il primo Mef.", mit Einführung von M. Risolo, Napoli 1916, N. 12/13 der Biblioteca rara.

Inno delle Nazioni (für Verdi), 1862.

Un tramonto, egloga (vertont von C. Coronaro), Milano 1873.

Ritornello mesto (vertont von Coronaro), Milano 1875.

2. Fassung des Mefistofele, 1875.

Il libro dei versi, Torino 1877. Von den hier enthaltenen Gedichten waren vorher schon veröffentlicht: Dualismo, Figaro 1864 und Strenna ital. 1872. Castello antico, Strenna ital. 1874; Georg Pfecher, Strenna ital. 1873; Lezione d'anatomia, Rivista minima 1874; A. G. Camerana, Rivista contemporanea, Mai und Juni 1868. Il libro dei versi, zusammen mit Re Orso, Torino 1902.

Ero e Leandro (vertont von G. Bottesini und L. Mancinelli), Milano 1879.

La Gioconda (vertont von Ponchielli), Milano 1879.

La vergine di Sunam, Gedicht, Gazzetta musicale, 13. Juli 1879.

Otello, Milano 1885 (französische Fassung von C. du Locle und Boito).

Pier Luigi Farnese (für C. Palumbo), 1891.

Semir, Libretto für Sangermano.

Zoroastro e Iram (für Dominiceti).

Falstaff, Milano 1893 (französ. Fassung von P. Solanges und Boito).

La falce (vertont von Catalani, 1875), gedruckt 1894.

Nerone, tragedia, Milano 1901 (Treves).

Dietro un quadro di Praga, Gedicht, Nuova Antologia, 16. 7. 1913. S. 229.

Basi e bote (vertont von Pick-Mangiagalli, 1927), Lettura, 2. Jan. 1914; Bruchstücke vorher in R. Barbiera, Poesie veneziane, Firenze 1886.

Una strofetta riproducente il pizzicato di un mandolino, Secolo XX, Milano, April 1914 (R. Boccardi, Cascami di grandi telai).

Ins Deutsche übersetzt sind:

Dualismo, von B. Zendonini, in Paul Heyses ital. Anthologie.

Mephistopheles, von C. Niese, o J.

Tramonto-Abenddämmerung, von Sigmund Arkel, o. J.

Gioconda, von C. Niese, o. J.

Othello, von Max Kalbeck, o. J.

Falstaff, von Max Kalbeck, o. J.

Nero, von E. Lert, o. J.

(Die Textbücher, wie die ital. Fassungen, im Verlag Ricordi.)

B. Prosa.

Le madri galanti, commedia, gemeinsam mit Praga, Milano 1863.

Aufsätze und Kritiken im Figaro 1864, unterzeichnet La Direzione oder Almaviva.

Kritiken im Giornale della Società del Quartetto, Milano 1864/65.

Riviste critiche im Politecnico, Milano 1866/67.

Einzelne Aufsätze in der Gazzetta musicale und im Museo di famiglia, seit 1863.

L'alfier nero, Politecnico, März 1867; Iberia, Strenna italiana, Milano 1868 (zusammen mit L'alfier nero); Il trapezio, Rivista minima 1873/74 (Anagramm Tobia Gorrio).

Novelle e riviste drammatiche (3 Kritiken aus dem Politecnico), herausgeg. von G. Brognoligo, Napoli, Ricciardi, 1920.

Il pugno chiuso und Honor, zwei Novellen, vom Pungolo 10. Sept. und 27. Dez. 1867 angekündigt, aber wohl nicht ausgeführt.

Boitos Testament an Albertini, Musica, Roma, 15. 6. 1918.

Ein Brief im Secolo XX, Juli 1919.

Musica e colore, Brief an Bottesini, Primato, Juli 1920.

Critiche e cronache musicali, herausgeg. von R. de Rensis, Milano 1931.

Lettere, herausgegeben von R. de Rensis, Roma, Novissima, 1932.

Brief an die Direktoren der Scala, 24. Dez. 1867, Museo della Scala.

Briefe an Gerolamo Sala u. a., Briefwechsel mit Camille Bellaigue im Archiv des Museo della Scala.

C. Übersetzungen ins Italienische, Bearbeitungen.

Le cento vergini, Text von Clairville, Musik von Lecocq, 1869.

Der Freischütz, von K. M. von Weber, Text von F. Kind.

Rienzi, von R. Wagner.

Tristan und Isolde, von R. Wagner, 1872.

Die 5 von R. Wagner vertonten Lieder Mathilde Wesendoncks, Archiv des Museo della Scala, sowie „Attente" von V. Hugo (aus den „Orientales"), Gedichte von John Fox, Hermann Francke u. a.

„Maria" und „A una madre polacca" von Mickiewicz u. a. polnische Gedichte.
Die Matthäuspassion.
Von Schumann und Raff vertonte Lieder.
Neubearbeitung des Simone Boccanegra für Verdi.

D. Musikalische Werke.

Il cinque giugno, Musik von Faccio und Boito.
Le sorelle d'Italia, Musik von Faccio und Boito.
Mefistofele; von der Urfassung ist das Intermezzo sinfonico „La battaglia" in der Bearbeitung von Marco Sala für Klavier zu 4 Händen und das Duett Elena—Faust von B. selbst für Klavier und Gesang erhalten.
Der 2. Mefistofele, Ricordi, 1875.
La luna diffonde, barcarola, vierstimmiger Chor (wahrscheinlich aus der geplanten Oper „Ero e Leandro").
Ode all'arte, Gedicht von Giuseppe Giacosa, 1880.
Do mi sol la do mi, lirica, Milano 1924.
Nerone, Oper in 4 Akten, Milano 1924.

2. Literatur über Boito, die Scapigliatura und die italienische Literatur.

A. Albinati, Bibliografia letteraria e musicale di A. Boito, Libri del giorno. Milano 1918, S. 165.
Franco Alfano, A. Boito. Emporium, Bergamo, Juli 1918.
Cletto Arrighi, La Scapigliatura e il 6 febbraio. Roma, 1862.
Raffaello Barbiera, Il salotto della contessa Maffei. Milano 1901, S. 112 ff. (über Verdi und Shakespeare).
— Verso l'ideale. Milano 1905.
— Velo di memorie veneziane. S. 69—81.
— La veglia d'armi di A. Boito, Rivista d'Italia, XI/9, Milano 30. Sept. 1918.
Giorgio Barini, Concetti d'arte di A. Boito. Nuova Antologia, April 1912.
Camille Bellaigue, A. Boito. Lettres et Souvenirs, Revue des deux mondes, 10. Aug. 1918, S. 900 ff.
Luca Beltrami, A. Boito. Libri del Giorno, 1918, S. 163 f.
Vittorio Betteloni, Impressioni critiche e ricordi autobiografici. Napoli, Ricciardi, 1914.
A. Bizzoni, In risposta a un'Appendice del Pungolo, und Felice *Cavallotti,* Appendice seria a un articolo umoristico. Gazzettino rosa, 7. März 1868.
Alberto Boccardi, A. Boito, noterelle a matita di Nino Nix. Trieste 1877.
— Camillo Boito. Milano 1916.
Arnaldo Bonaventura, Mefistofele. Milano 1924.
Giuseppe Bonzi, Bibliografia della letteratura musicale italiana. Bologna 1921.
Giovanni Borelli, A. Boito. Il Capitano Cortese, Milano 12. 5. 1895.
— Linee dello spirito e del volto di A. Boito (Nerone). Milano 1924.
G. A. Borgese, La Vita e il Libro. Bologna, ²1924,
Antonio Borriello, Il Re Orso di A. Boito. Roma 1926.

Gioacchino Brognoligo, A. Boito poeta. Fanfulla 1915 (3. Okt.) (Rezension über einen Aufsatz Nardis).
— Recensione (über die Bücher von Ricci und Pompeati). Rassegna critica della letteratura ital. 1920. S. 86 f.
Filippo Brusa, Il Nerone, la musica. Rivista musicale ital., 1924.
Giosuè Carducci, Poesie. Bologna, Zanichelli.
— Dieci anni a dietro. Opere III, S. 265—297.
Gaetano Cesari, Tre documenti della giovinezza di A. Boito. Secolo XX, Milano, Juli 1918.
— A. Boito. Rassegna Italo-Britannica, August 1918.
— Bibliografia boitiana. Rassegna di Cultura, 1924.
— Pensieri critici giovanili di A. Boito. Riv. musicale italiana, 1924.
— Il pensiero critico di A. Boito. Corriere della Sera, 27. 4. 1924.
C. M. Ciampelli, Boito, Arrigo. Enciclopedia italiana, 7. Bd., 1930, S. 293 ff.
G. Citanna, Il Romanticismo e la poesia ital., Bari, Laterza, 1935.
— A. Boito e il romanticismo. Fiera letteraria, 1926 (n. 42).
A. Colombani, L'Opera ital. nel secolo XIX. Milano 1900.
E. Conci, Bottesini. Lettura, 1. Jan. 1924.
Aufsätze über Boito im *Corriere della Sera:* 11. Juni 1918; 7. Juli 1918; 15. Juli 1918; 9. Juni 1919; 29. Dezember 1937 (Una mostra boitiana).
Alessandro Cortella, A. Boito e E. Treves in polemica pel Manzoni, Lettura 1923, S. 701 ff.
Benedetto Croce, Letteratura della nuova Italia. Bari 1914, 4 Bände, über A. Boito im 1. Band, S. 257 ff.
— La Critica. II, 379; III, 480; VI, 341; IX, 266; XII, 131.
F. D'Arcais, Il Mefistofele. Nuova Antologia, Mai 1877; Juni 1881; Febr. 1885.
S. Darchini, Vedute nuove su questioni antiche. Vicenza 1915.
G. Deabate, I precursori della Dante Alighieri, un cenacolo letterario, Lettura, Aug. 1919.
D'Ancona-Bacci, Manuale della letteratura italiana. 1918—20.
Alberto de Angelis, Dizionario dei musicisti. Roma 1922.
A. della Corte, Otello. Milano 1924.
G. Depanis, I concerti popolari e il Teatro Regio di Torino. S.T.E.N., 1914/15, 2 Bände (im 1. Bd. über Ero e Leandro).
Francesco de Sanctis, La letteratura italiana nel secolo XIX. 1920.
Emporio pittorico, 1.—7. Sept. 1867, S. 558; 5.—21. 8. 1868.
Emporium, L'imperturbabilità di Boito, 1918, S. 40.
A. Faldella, Roma Borghese, Roma 1881 (Praga und der Mef).
Arturo Farinelli, Il romanticismo nel mondo latino. 3 Bde., Torino 1927, passim.
Salvatore Farina, Rivista letteraria. Riv. minima, 4. 2. 1872.
— Conversazioni della domenica. Riv. minima, 7. 1. 1872.
— Anno terzo. Riv. minima, 5. 1. 1873.
— La mia giornata. Torino 1910, S. 178 f.
— Care ombre. Torino 1913.

Faustini-Fasini, Nero in musica. Musica d'oggi, 1924.
E. Ferravilla, E. Ferravilla parla della sua vita. Milano 1902.
Filippo Filippi, Rassegne. Perseveranza, 9.—13. 3. 1868.
E. Filippini, Giornale storico della letteratura italiana. 1921, S. 230 f., S. 352 ff.
F. Fontana, L'ortaglia di via Vivajo, Lettura, Jan. 1907.
Leone Fortis, Mefistofele e la critica della critica. Pungolo, 6., 7., 8. März 1868.
— Conversazioni. Milano 1875.
Giovacchino Forzano, La preparazione scenica del Nerone, Lettura, März 1924.
Giuseppe Galeani, Tre poeti della scapigliatura (Praga-Boito-Tarchetti). 1937.
Alfredo Galletti, I libretti musicati dal Verdi e il dramma romantico, in G. Roncaglias Verdi. Napoli 1914.
— A. Boito e il suo Re Orso, in Poeti, poesia e storia. Milano 1926.
— Il Novecento. Milano 1935 (bes. das Kapitel über die Scapigliatura).
G. Gallignani, A. Boito rievocato da un amico. Lettura, März 1919.
Raffaello Garzia, Consensi e dissensi. Bologna 1924, S. 141 ff.
— F. Fontana e il terzo romanticismo. in Marginalia, Bologna 1914, S. 211 ff.
Angelo Gatti, Gli ultimi romantici lombardi. Nuova Ant., 16. 7. 1938.
Carlo Gatti, G. Verdi. 2. Band. Milano 1931.
— I Libri del giorno: 1919, S. 587; 1920, Sept., Nov.; 1921, Nov.; 1922, April; 1924, S. 311; 1925, S. 67 ff.
— Il maestro scomparso. Illustrazione ital., 30. 6. 1918.
— Il Mefistofele alla Scala. Illustr. ital., 24. 11. 1918.
Gazzetta musicale di Milano, 1860 ff.
Gazzetta piemontese, Boito a tavola. 31. März 1881.
Gazzettino rosa, 7. 2. bis 6. 3. 1868.
Antonio Ghislanzoni, A. Boito poeta. Gazz. mus. 1868, n. 4/5/6.
— Lettera. Cronaca grigia, 18. 9. 1864.
— Lettera in versi. Riv. minima, Juni 1871.
Romualdo Giani, Il Nerone di A. Boito. Torino, 1901 und 1924. (1901 auch in der Riv. mus. ital.)
L. Gigli, Il primo Mefistofele. Libri del giorno, 5. 8. 1918.
Grove's Dictionary of Music. London, ³1927; vgl. auch die früheren Auflagen. Über Boito im 1. Band, S. 408 ff.
Vittorio Gui, Il Nerone di A. Boito. Milano 1924 (über die Musik).
Francis Hueffer, Mefistofele di A. Boito. In Studi critici musicali, Milano, Hoepli, 1883.
Illustrazione italiana, B. e Nerone. 4. Mai 1924 (ein Sonderheft).
— A. Boito e In Memoriam. 16. 6. 1918.
Carlo Linati, Scapigliatura. Resto del Carlino, Bologna, 1921.
Alessandro Longo, Due scherzi in rima di A. Boito. Arte pianistica, 1918, und Vela latina, Napoli, 15. 10. 1918.
— A. Boito. Conferenza, Arte pianistica, 1919, n. 3.
A. Lualdi, Boito, un'anima. Riv. music., Torino 1918.
G. P. Lucini, Il verso libero. Milano 1908.
Alessandro Luzio, Verdi e Boito. Stampa, Torino, 7. 3. 1923.

— Le lettere di A. Boito a C. Bellaigue. Corriere della sera, 27. 9. 1932.
— Carteggi verdiani. 1935, 2 Bände (bes. im 2. Bd.).
A. C. Mackenzie, Tre letture fatte sul Falstaff alla Royal Institution of Great Britain. Milano 1894.
Pietro Madini, 163 anni di vita milanese. Lettura 1919.
— 50 anni di vita milanese. Lettura, 1923, S. 755 ff.
— La Scapigliatura milanese. Milano 1929.
Dino Mantovani, Letteratura contemporanea. Torino 1906, S. 111 ff.
Tancredi Mantovani, Librettisti verdiani, A. Boito. Musica d'oggi, 1924, S. 77 ff.
Arturo Marpicati, Saggi di letteratura. Firenze 1934.
G. Marradi, Poesia ital. contemporanea. Lettere ed arti, Bologna I, 1889, n. 12/13.
— Dal Prati al Carducci. Rivista d'Italia, Mai 1901.
Mowbray Marras, Ode to Boito, The Author, London 1893.
Guido Mazzoni, L'Ottocento. ¹1913 (wichtig für die Bibliographie).
G. A. Mazzucato, Mefistofele. Vita nuova, 1. 6. 1876.
Livia Miragoli, Il Melodramma ital. nell'Ottocento. 1924.
P. G. Molmenti, Impressioni letterarie. Milano 1875.
F. Momigliano, Messaggero. 25. Nov. 1919.
Vincenzo Morello, L'energia letteraria. Roma—Torino 1905, S. 181 ff.
Marino Moretti, Le più belle pagine di Praga, Tarchetti, Boito. Milano, Treves, 1926.
Musica d'oggi, Nerone di Boito alla Scala, 1924.
Piero Nardi, A. Boito poeta. Rassegna nazionale, Firenze, 15. 7. 1915.
— La Scapigliatura lombarda. Primato artistico ital., Milano, 15. 6. bis 15. 7. 1921.
— Scapigliatura, Bologna 1924.
— Boito critico musicale. Pegaso, Juni 1932.
— Fogazzaro. Vicenza 1930.
— Novecentismo. Milano 1926.
Ugo Ojetti, Cose viste. 2. Bd., Milano 1924.
Domenico Oliva, Recenti versi italiani. Nuova Ant., 1. März 1902.
Giacomo Orefice, A. Boito. Rivista d'Italia, Milano 1918, S. 241 ff.
Luigi Pagano, A. Boito l'artista. Riv. music. ital., 1924.
— La Fionda di Davide. Torino 1928.
Il Palcoscenico, Kritik über den Mef., 5. 4. 1868.
Pietro Pancrazi, Racconti e novelle dell'Ottocento. 1938. (L'alfier nero ist hier abgedruckt.)
Enrico Panzacchi, A. Boito, in Saggi critici, Napoli 1897.
La Perseveranza, Milano, Il libretto del Mef.; Notizie dei teatri milanesi, 22. 1. bis 2. 3. 1868.
— Il sabba classico, 22. 6. 1868.
— Le tre accademie finali del Conservatorio, 3. Sept. 1868.

Ballila Pinchetti, La lirica italiana dal Carducci al d'Annunzio. Bologna 1928.
Ildebrando Pizzetti, Il Faust della leggenda, del poema e del dramma musicale ital., 1906, XIII/1.
— A. Boito. Marzocco, 24. März 1912.
— Musicisti contemporanei. Milano 1914.
— Commemorazione di Boito al Conservatorio. Musica d'oggi, 1924.
Il Politecnico, Milano, 1868, Bd. 5, S. 197 f.
Arturo Pompeati, A. Boito poeta e musicista. Firenze 1919.
— Nerone sulla scena, Lettura, 1. 2. 1924.
Saverio Procida, La musica di A. Boito. Lettura, Aug. 1924.
G. Rabizzani, La poesia di A. Boito. Marzocco, 23. 6. 1918.
Raffaello de Rensis, L'Amleto di Boito. Ancona 1927 (Einleitung zum Text, Abdruck der 1. und 2. Fassung).
— A. Boito per Bellini. Musica d'oggi, 1928, n. 89.
— A. Boito librettista. Nuova Antologia, 1. 3. 1928 (Farnese).
— Franco Faccio e Verdi. Milano, Treves, 1934. (Ferner Einleitungen zu den Critiche musicali di B. und den Lettere di B.; s. o.)
Olga Resnevic Signorelli, Eleonora Duse. Roma 1938.
Corrado Ricci, A. Boito. Milano 1919 und 1924.
Giulio Ricordi, Analisi musicale del Mef. di Boito. Gazzetta musicale di Milano, 15. 3. 1868.
Michele Risolo, A. Boito poeta, in „Il 1. Mef.". Napoli 1916 (s. o.).
Rivista minima, Corriere musicale. 15. Mai 1865; 15. 6. 1865.
— Libri nuovi. 24. 2. 1878.
Edouard Rod, Le Néron de M. Boito. Revue des deux mondes, LXXI/4, S. 219 ff.
M. Röder, Dal taccuino di un direttore d'orchestra. Milano 1881.
Ettore Romagnoli, Boito, Nerone, l'Oriente. Lettura, März 1924.
L. Russo, I narratori. Roma 1923, S. 43.
R. Sacchetti, 40 anni d'arte di un cenacolo milanese. In Profili d'arte contemporanea, Milano 1913.
C. Saint-Saëns, Docteur à Cambridge, in Souvenirs et Portraits. Paris, o. J.
Primo Scardovi, La prima scapigliatura milanese. Riv. d'Italia, Mai 1921.
— La 2. e la 3. scap. mil., Riv. d'It., März 1924 und Jan. 1925.
E. Scarfoglio, Il libro di Don Chisciotte. Roma 1885, S. 208 ff. (eine reizende Karikatur des Berufslibrettisten).
Michele Scherillo, Verdi e Shakespeare. Nuova Ant., 16. 7. 1912.
Il Secolo XX, Juli 1918.
Faccios Kriegstagebuch. 1915, N. 9/10.
Renato Simoni, A. B., l'uomo e il poeta. Riv. d'Italia, 1901.
— A. B., l'uomo e il poeta. Lettura, 1. Aug. 1918.
— Gli Assenti. Milano, Vitagliano, 1919, S. 103 ff.
— Im Corriere della sera, 22. 2. 1924; 27. 3. 1924.
Albert Soubies, Avant Falstaff; M. A. Boito. Revue d'Art dramatique, Paris, 15. April 1894.
— Le livret d'Otello. Rev. d'Art dr., 15. Okt. 1895.

V. Stanford, Verdis Falstaff. The Fortnightly Review, Vol. 53, London 1893.
Strenna del Gazzettino rosa, Economista per ridere: Rivista comica dell'anno 1868. Milano 1869.
B. Tamassia Mazzarotto, in Riv. d'Italia, Milano, 1921.
— La Scap. milanese. Rassegna nazionale, Roma, Sept. 1922.
— A. Boito. Riv. d'It. Mai 1924 (Besprechung in „La Rassegna").
Enrico Thovez, Boito e la sua arte. Gazzetta del Popolo, 20. Juni 1920.
Titta Rosa, Libri del giorno, 1924, S. 351; 1926, S. 232.
Antonio Tolomei, Ode ad A. Boito. in Scritti vari, Padova 1894.
Fausto Torrefranca, G. Puccini e l'opera internazionale. Torino, Bocca, 1912, S. 42.
— A. Boito. La Critica musicale, Firenze, 2. Bd., Heft 11/12.
— A. Boito. La Ronda, 5. Sept. 1919 (Roma).
Giuseppe Verdi, I Copialettere, pubblicati da G. Cesari e A. Luzio. Milano 1913.
Stefano Vittadini, Il primo libretto del Mefistofele. Milano 1938.
Bernardino Zendrini, Copialettere. Milano 1886, u. a. S. 83 f.
Ettore Zoccoli, Il conte Luigi Fr. Valdrighi, mit Briefen Boitos. Modena 1899.
Ferner die Gedichte *Arturo Grafs* (Poesie e novelle, 1876; Medusa, 1890; Poesie, 1893—1906; vgl. ferner Nuova Antologia 1913: 1. Jan., 15. März, 16. Juni, 1. Dez.) und *Emilio Pragas* (Tavolozza, 1862; Penombre, 1864; Fiabe e leggende, 1867; Trasparenze, 1878).

3. Allgemeine Literatur.

Richard Benz, Die deutsche Romantik. Leipzig 1937.
Benedetto Croce, Geschichte Italiens 1871—1915. Berlin 1928.
Artur Franz, Aus Victor Hugos Werkstatt. 2 Bände, Gießen 1929 und 1934.
E. T. A. Hoffmann, Musikalische Schriften. Köln—Leipzig, o. J. (herausgeg. von H. vom Ende).
Anton Korr, Lenaus Stellung zur Naturphilosophie. Würzburg 1914.
Friedrich Schürr, Die ital. Literatur von 1870 bis zur Gegenwart, in Die romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 2, in Walzels Hdb. der Literaturwissenschaft.
Kurt Wais, Doppelfassungen französischer Lyrik. Halle 1936.
— Symbiose der Künste. Stuttgart 1936.
— Mallarmé. München 1938.

Lebenslauf.

Ich, Wolfgang Pöschl, wurde am 27. Mai 1915 in Prag in Böhmen geboren, wo mein Vater Professor und im Studienjahre 1924/25 auch Rektor der Deutschen Technischen Hochschule war. Ich besuchte dort die Deutsche Volksschule und das Deutsche Realgymnasium und, nach der Berufung meines Vaters an die Technische Hochschule Karlsruhe, in dieser Stadt das Realgymnasium Goetheschule. Nach der dort im März 1934 abgelegten Reifeprüfung und nach der Ableistung des Arbeitsdiensthalbjahres bezog ich am 1. November 1934 die Universität München, wo ich 7 Halbjahre studierte: 7 Halbjahre romanische Philologie, 6 Halbjahre englische Philologie, 4 Halbjahre Geschichte, 3 Halbjahre deutsche Philologie und je 1 Halbjahr Philosophie und Musikwissenschaft. Vorlesungen und Übungen belegte ich bei den Professoren und Dozenten Arzeni, Borcherdt, von Ficker, E. Franz, Gierach, Frl. Guggisberg, Lorenz, Maenner, Mausser, A. O. Meyer, von Müller, Olea, Otto, Raith, Rauhut, W. Rehm, Rheinfelder, Schilling, Seidelmayer, Simon, M. Spindler, R. Spindler, Ursprung, Vossler, Wells und Wilhelm. Die Dissertation, die, aus einer Anregung des italienischen Lektors an der Universität München, Dr. Bruno Arzeni, erwachsen, als Zulassungsarbeit zur Lehramtsprüfung bei Geheimrat Vossler begonnen worden war, wurde unter der Leitung von Prof. Rohlfs ausgebaut und beendet. Es ist mir daher ein Bedürfnis, an dieser Stelle meinen verehrten Lehrern und insbesondere Herrn Prof. Rohlfs für die Hilfe und den Rat zu danken, die ich während meiner Studienzeit von ihnen erfahren durfte.

1938 bestand ich die Lehramtsprüfung für den Unterricht in den neueren Sprachen, 1939 die pädagogische Staatsprüfung und die Zusatzprüfung aus der italienischen Sprache.